

كتاب الهلال

محمود بقشيش

البحث عن ملامح قومية

رحلة فى أعمال ١٤ فنانا مصريا

من أعمال الفنان عبدالهادى الوشاحى

كتاب الهلال

سلسلة شهرية تصدر عن دار الهلال

رئيس مجلس الإدارة : مكرم محمد احمد

رئيس التحرير : مصطفى نبيل

مدير التحرير : عايد عياد

مركز الإدارة :

دار الهلال ١٦ محمد عز العرب

تليفون ٣٦٢٥٤٥٠ سبعة خطوط .

KITAB ALHILAL

العدد ٤٥٨ ـ جماد الثانى ١٤٠٩ ـ فبراير ١٩٨٩

No . 458 FEBRUARY 1989

الاشتراكات

قيمة الاشتراك السنوى (١٢ عددا) فى جمهورية مصر العربية اثنا عشر جنيها ، وفى بلاد اتحادى البريد العربى والافريقى والباكستان ثلاثة عشر دولارا او مايعادلها بالبريد الجوى وفى سائر انحاء العالم عشرون دولارا بالبريد الجوى .

والقيمة تسدد مقدما لقسم الاشتراكات بدار الهلال فى ج . م . ع . نقدا او بحوالة بريدية غير حكومية وفى الخارج بشيك مصرفى لأمر مؤسسة دار الهلال ، وتضاف رسوم البريد المسجل على الاسعار الموضحة عاليه عند الطلب .

كتاب الهلال



سلسلة شهرية لنشر الثقافة بين الجميع

الغلاف تصميم الفنان :
محمـد ابـو طالـب

البحث عن ملامح قومية

بقلم
محمود بقشيش

دار الهلال

مقدمة

اخترت لهـذا الكتاب مجموعة من الفنـانين المصريين يشـغلهم ، بدرجات متفـاوتة ، أن يـكون للفـن التشكيلي ملامحه الخاصة • والواقع أن « الحرص » على ابتكار ملامح متفردة ، و « الزهد » في استنساخ النموذج الغربي •• كان مطمحا « للعديد » من الفنـانين المصريين • منذ مطلع هذا القرن • ولقد أسهم كل جيل بما أتيح له من وعي في ابتكار ابداعات تجسد موقفه من النمـوذج القومي ، والنموذج الغربي • وليس معنى هذا ـ بالطبع ـ أن كل أفراد الجيل الواحد من المبدعين يتفقـون اتفـاقا « كربونيا » في كل شيء ، فاذا تأملنا ابداعات « محمـود مختار » و « راغب عياد » و « يوسـف كامـل » ـ على سبيل المثال ـ فاننا نجد اختلافا أسلوبيا واضحا ، ورغم ذلك ، فكل منهم يسعى ـ بطريقتـه ـ الى « تمصـير » النموذج الغربي ، فلجأ « مختار » الى استعارة « القناع » الفرعوني ، وأضاف « عياد » الى القنـاع الفرعوني •• قناع الايقونة القبطيـة ، وانغمس « كامل » في مصرية « الموضـوع » عبر الاسلوب التأثري الذى اعتنقه حتى النهاية • لم يسر سعي الفنانين في خط مسـتقيم ، بل تأرجحت درجة الاقتناع ، وحرارة السـعي بين النموذج الغربي القائم ، والنموذج القومي المأمول •• طوال تاريخ الحركة التشكيلية •

حرصت ، في اختيار الفنانين ، أن يـكونوا مختلفين في

أساليبهم الفنية متباينين فى المستوى ، ودرجة الانتمـــاء الى وعى الستينيات ، وأردت بهذا الاختيار أن أؤكد على وجـود « مدرسة مصرية » ــ مقاومة ــ فى الفن التشـــكيلى ٠٠ تتنفس داخلها عديد من التيـــارات والاســـاليب الفنية المتباينة ، والمتناقضة أيضا ، كما أردت أن أثبت بهـــذه النماذج من النقد التطبيقى بطلان ادعاء البعض إختفاء أو تراجع النقد التشكيلى فى مصر ٠

الفنان : صبرى منصور ..
وذكريات القرية

ذكريات طفولته هي ذكريات الرهبة من الليل • كانت ظلال النخيل الممتدة ، أو الساقطة على جدران بيوت القرية تخيفه •

وعندما كبر بضع سنوات أخرى ، وكان بمقدرته أن يفهم •• سمع بعض الحكايات الشعبية عن سماء القرية المسكونة بالجنيات ، كما سمع عن النداهة التى تغرر بضحاياها • تجذبهم اليها ، فيذهبون بغير رجعة • وربما اكتشف في مرحلة أنضج ، تلك الرسائل السحرية المتبادلة بين القمر ونخيل القرية ، وبيوتها ، وشواهد القبور ، ونساء القرية ، وأكفان الموتى •

وبعد أن أصبح الطفل فنانا صار هذا المخزون زاده الدائم ينسج منه أحلامه التى تختلف فى اللون والرموز من مرحلة الى أخرى ، ويظل أمينا لهذا النبع الفطرى ، ويبرع فى تجسيد أحلامه للدرجة التى تستقطب اهتمام المتلقى •

كنت قد حاولت أن أعرف منه لماذا تلح عليه مفردة بعينها سنوات طوال كمفردة الطائر ، وسر تحولها من طائر منقض الى طائر يشبه الطائر الفرعونى المقدس (حورس) وكنت أريد أن أقيم علاقة بين طائره ، وطائر (براك) ، وحمامة (بيكاسو) • كنت أريد أيضا أن أعرج على الكمية الهائلة من الطيور التى ظهرت فى كثير من أعمال الفنانين المصريين والاجانب •• الا أنه حسم تساؤلاتى الباطنة

والظاهرة بقوله : كل عناصرى جاءت من طفولتى ، ولم أحصل عليها من الكتب ! • اننى أرسم لكى أتعرف على مشاعرى ! • لم أفكر فى رمز من الرموز ولكنها خرجت هكذا ! ولا يشغلنى أن أكون منتميا لمدرسة ، أو اتجاه ما !

ان أى فنان ، بالطبع ، لم يأت من فراغ ، وان عدم التأثر مستحيل ، فكما تتسرب الذكريات داخلنا دون أن ندفعها للظهور ، كذلك يكون تسرب الاشياء التى تهزنا سواء كانت فى كتاب ، أو فى الحياة ! •

اول الطريق

كان صبرى منصور طالبا متميزا بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة ، وكانت مباراة احتلال المركز الاول مشتعلة بينه وبين زميله الفنان محمد رياض سعيد ، وكذلك بعض زملاء المقدمة أمثال الفنان السورى الشهير نذير نبعه ، والفنان مصطفى الفقى ، وانتهت المباراة التى استمرت خمس سنوات لصالحه ، وفاز بالترتيب الاول ، وحصل على الدرجة النهائية فى مشروع التخرج • وكان موضوع تخرجه (الزار) • وظهرت فى مشروعه بدايات الالوان الزرقاء التى تميز بها حتى الآن • وقد أجاد بصورة لافتة للنظر •• الدراسات الاكاديمية للطبيعة : الصامتة ، والحية ، والبورتريه • وظهرت بداية التحول عن جمود الاكاديمية الى محاولة اكتشاف طريق فى السنة الثانية بالكلية ، فقد فرض على الطلبة ، كالعادة ، تكوين من (الطبيعة الصامتة) مكون من رغيف بلدى ، وفازة ، وقطعة قماش • فلم ينقله ككل مرة ، ولكنه ترك لخياله

العنان ، فأحدث انقلابا في عناصر التكوين في مساحة من الارض توحي بالامتداد ، كما أضاف من عنده مجموعة من الاشجار العارية الجافة .. وكانت النتيجة أن تحولت (الطبيعة الصامتة) الى منظر مأساوى .

لم يكن مسموحا للطلبة .. حتى السنة الثانية ، فى ذلك الوقت ، أن يفعلوا شيئا غير دراسة الاشكال المفروضة دراسة أكاديمية . وكان من الممكن أن يعتبر صبرى منصور هذه اللوحة مجرد نزوة لن يكررها حتى لا تهتز درجاته أمام المنافسة الشديدة بينه وبين زملاء المقدمة الا ان الفنان حامد ندا ، وكان وقتها قد عاد من بعثته الى أسبانيا ، وكان يشكل تيارا تجديديا فى الفن صادما للجمود الاكاديمى . احتفى باللوحة عندما رآها ، ولم يكتف بذلك بل دعا أساتذة التصوير ، الذين تسللوا واحدا في اثر واحد ، لرؤية ما صنعه طالب السنة الثانية، وأبدوا اعجابهم بما صنع ، الا أن الفنان الذى كان أكثر تشجيعا له هو الفنان « عبد الهادى الجزار » ، وكان يشترك مع زميله الفنان « حامد ندا » فى تشكيل تيار مميز لملامح فن مصرى . كان الجزار يستلهم الحارة المصرية ، مركزا على عالم الخرافة ، والمجاذيب ، وتميز أسلوبه بالرمزية . ويبدو أن « صبرى منصور » قد تأثر بدرجة ما بالعالم الذى يجسده أستاذه فى لوحاته . وتحريفات الشكل الانسانى ، وحرصه عليها ، وأصبحت العين لا تخطىء التعرف على شخصيات الجزار التى تلوح فيها غيبوبة . وجمود ، وذهول .

كفوفها غليظة ، وقوية ، لكنها مشلولة . وأقدامها مفرطحة ، ويبدو هذا التحريف الخشن للشكل الانسانى

متسقا مع العالم الذى يحرص على تجسيده .. بينما التزم « صبرى منصور » ببعض الملامح الاكاديمية ، من حرص على مصدر ثابت للضوء ، الى حرص على النسب الطبيعية ، الى ابراز للبعد الثالث . وكانت تمتلىء لوحات المشروع بالثرثرة التشكيلية . تتوه العين فى اللوحة ، وتتعثر في عشرات التفصيلات ، وأصبحت اللوحات سوقا للمسابح، والقواقع ، والابخرة المتصاعدة ، والشوارع الغريبة ، والقطط الضالة ، والاثواب الشفافة ، والاقمشة المفروشة على الارض ، وربما كان يريد أن يثبت قدراته وتميزه على زملائه ، الا انه على أية حال قد تخلص من تلك الثرثرة ، بل انه اتجه اتجاها يكاد يكون معكوسا .. تميز باحترام المساحات الصريحة .. كما حاول التخلص من العناصر التى كانت تذكره بالفنان « عبد الهادى الجزار » واكتفى من تلك المرحلة بالشعور المسترسلة ، والكثيفة للنساء ، أما الرجال فلا وجود لهم فى عالم « صبرى منصور » الا كهوامش باهتة ، ولم يحتفل بالرجل الا فى لوحتين فقط يحملان نفس العنوان : (رجل ، وامرأة ، وهلال) نفذهما خلال عام ١٩٧٢ . ويظهر الرجل والمرأة فى حالة التحام كامل ، وفى اللوحتين تظهر سيطرة المرأة ، ففى لوحة منهما تبدو المرأة العنصر المسيطر على المساحة الاساسية للوحة .. يذوب فى داخلها الرجل ، ويشكلان معا كيانا واحدا ، أنثويا . . هو كيان المرأة .. ذات الشعر المسترسل ، الذى ينحنى ليحتوى الرجل أسفل اللوحة ، ويكمل قوس الهلال الحانى هذا الاحتواء . أما اللوحة الاخرى فهى على الرغم من أن الرجل هو الذى يقوم

بالاحتواء فان المرأة تبدو فى الوضع الاهم ، والافضل ، ويقوم الهلال بنفس الدور فى اكمال هذه العلاقة ، وقفل التكوين • ان المرأة ـ بطلة عالم « صبرى » ـ غامضة• تمتلىء بأنوثة فطرية • تغطى شعرها الكثيف ملامح الوجه فاذا رفع الشعر عن الوجه وجدناه وجها بلا ملامح ! وتشكل المرأة والبيت عالما متكاملا ، يندر أن تتركه ، فاذا حدث وخرجت صارت طيفا !

سألته فى محاولة لاستبار نفسى : لماذا تكون المرأة البطل الاول فى لوحاتك ؟ صمت قليلا وجعل يفكر ، ثم قال فى حيرة : لا أدرى !

المعرض الاول بقاعة اخناتون عام ١٩٧٢

أقام معرضه الاول بعد تعيينه معيدا بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة بثمان سنوات • فى هذا المعرض ظهر عنصر الطائر المحلق ، والمسيطر ، أو الساقط ، كما استمرت باقى المفردات : الشعر الكثيف المسترسل ، والمنتشر ، له نهايات تشبه أطراف الاخطبوط • الملاءات البيضاء تغطى أجسادا أو تلتف حول وجه دميم ، وتنتشر فى كل اللوحة لتصبح وسادة فقيرة لجسد عار ، وملاذا لطائر يسقط ، أو مسرحا لاداء طقس خرافى • قال :

وجدت احدى شقيقاتى مغطاة بملاءة بيضاء ، وعرفت أنها ماتت • كانت جسدا صغيرا ، صامتا •

اختفت الحادثة ، وبقيت ذكرى الملاءات البيضاء مفردة رمزية صاحبته فى رحلة فنية لا تقل عن عشر سنوات !

فى المعرض •• تتساوى المتناقضات •• يتساوى

(صوت النعي ، وصوت البشير) فالحي ، والميت • الطائر المنقلب على رأسه • الراقصة الذاهلة • الوجوه الهاربه في الشعر ، والهاربة من الملامح • كل هذا يبدو متحجرا •
قال : كنت أحب صمت القرية ، وصمت الاشياء •

أما سطح اللوحة فقد كان ولا يزال مشبعا بطبقات من الالوان تتراكم فوق بعضها البعض بعجائن ليست سميكة وفي تراكمها تتخلق الدرجات اللونية • ناعمة • ضبابية متخففة من تأكيد البعد الثالث ، واللوحات تبدو متخلصة من فلول الاكاديمية ، والشكل متوازن في مستوياته المختلفة •

لا يسحبنا الى العمق بشدة ، ولا يدفع بنا الى الخارج • هذا التوازن الذي يحرص الفنان على الاحتفاظ به ليس فقط في الدرجات اللونية • ولكن في تكويناته • فعلى الرغم من الموضوعات ذات الطابع المأساوي فان التنظيم السكوني للعناصر ، والدرجات اللونية الباردة التي تصطبغ بالرمادية تجعلنا نتقبل بغير مرارة ، بل بمتعة •• ما نشاهده • فهو في كل لوحاته لا يستفز فينا أية انفعالات •• مبالغا فيها •

البعثة من ٧٤ ـ ١٩٧٨

ازداد تحفظه في الاجابة عندما سألته عن هذه المرحلة التي استمرت نحو أربع سنوات أمضاها في أسبانيا ابتداء من عام ١٩٧٤ حتى عام ١٩٧٨ ، والتحق خلالها بجامعة سان فرناندو ، أقام خلالها معرضا واحدا ، علق عليه بقوله : ان العين الاوربية لا تتذوق ـ فيما يبدو ـ أعمالي

ذات الطابع الشرقي • وهو يختلف في هذا عن العديد من الفنانين المصريين الذين تكيفوا بالبيئة الجديدة للدرجة التي تبنوا فيها النموذج الاوروبي ، وقد نجح بعض هؤلاء في الحصول على عديد من الجوائز بالخارج • أما « صبري منصور » فهو من الفنانين الذين لا يستطيعون الابداع خارج بيئاتهم ، فأينما رحل ، طاردته ذكريات القرية القديمة ، وكان طبيعيا ألا يجد أحلامه القديمة في البيئة الجديدة ، فاكتفى بالدراسات التقليدية من أجل الحصول على شهادة جديدة يحصل بها على لقب (دكتور) ، وأن يتأمل ما شاء له من كنوز الفن في مختلف المتاحف ، وانجازات الفنانين الاسبان الذين انبهر بمستوى أدائهم الفني ، وبدلا من التكيف ، ثم التبني لما يطرحه الواقع الجديد ، ارتد أكثر فأكثر الى التعلق بذكريات القرية ، ودراسة الفن المصرى القديم ، وترددت مفردات الهلال ، والمرأة ، والطائر في لوحاته بأسبانيا • الجديد الذى حدث هو التحول عن الرمادية الضاربة للزرقة الى درجات دافئة من الاصفر والبني • كذلك ازدادت التراكيب الهندسية ، وان لم تخرج عن الخطوط الرأسية والافقية •

أما في معرضه الاخير الذى أقامه بالمركز الثقافي الايطالى فقد اختفت مفردة الطائر ، ولم يظهر الا في لوحة واحدة بعنوان (حفل راقص في ضوء القمر) •• ولا يكاد يرى للوهلة الاولى لاقتراب درجته اللونية من درجة الخلفية التركوازية • ويبقى من الرحلة : الهلال ،، والمرأة ، والبيوت ، والنخيل ، أما زمن اللوحات فهو ليل خاص جدا ، لا أثر فيه للون الاسود الصريح ، بل انتشار وسيادة للالوان الزرقاء والخضراء • أما الاضاءة فقمرية • باردة •

والظلال مفاجئة • مهيبة • متحررة من ثبات الضوء مستفيدة من (التكعيبة) التى قدمت العـون فى التراكيب النحتية ، وتنظيم حركة النور والظل •

البشر •• والمساخيط !

أما البشر ، وبالتحديد •• المرأة •• فقد تحـولت عن طبيعتها البشرية وصارت حجرا ! •• بلا ملامح • ذاهلة • مشوهة بالامتلاء الحسى • وقرية « صـبرى منصــور » مســحورة ، وســاحرة ، بالضوء القمرى الازرق ، وهى مهجورة الا من النساء ، ومن بطة واحدة ، وجزء من حيوان •• لعله بقرة ! ، واختزلت القرية الى نوافذ متراصة • فى كل نافذة يطل هيكل امرأة ، أو جزء منها • تتعدد النوافذ وتتنوع •• لكن تظل كل نافذة لا تتسع الا لامرأة واحدة فاذا ما قدر لها الفنان أن تتحرر من النافذة ، فانه غالبـا ما يجعلها تطير فى صورة طيفية تذكر بحكاية ظهور السيدة العذراء كما فى لوحة (الرؤيا) ، واذا قدر لها أن تسير ، فيحفها باضاءة ضبابية ، وتبدو فى خفة الريشة •• تكاد لا تلامس أطرافها سطح الارض • ولان الفنـــان لا يعنى بتسجيل الواقع ، فان الدلالات المباشرة تختفى ، ويصبح العنصر الواحد شـــفرة تتضمن كل الازمنة ، وتتســـع للايحاءات المتآلفة ، والمتناقضة معا • فبيوت القرية معابد خيالية • ونخيله حراس لها •

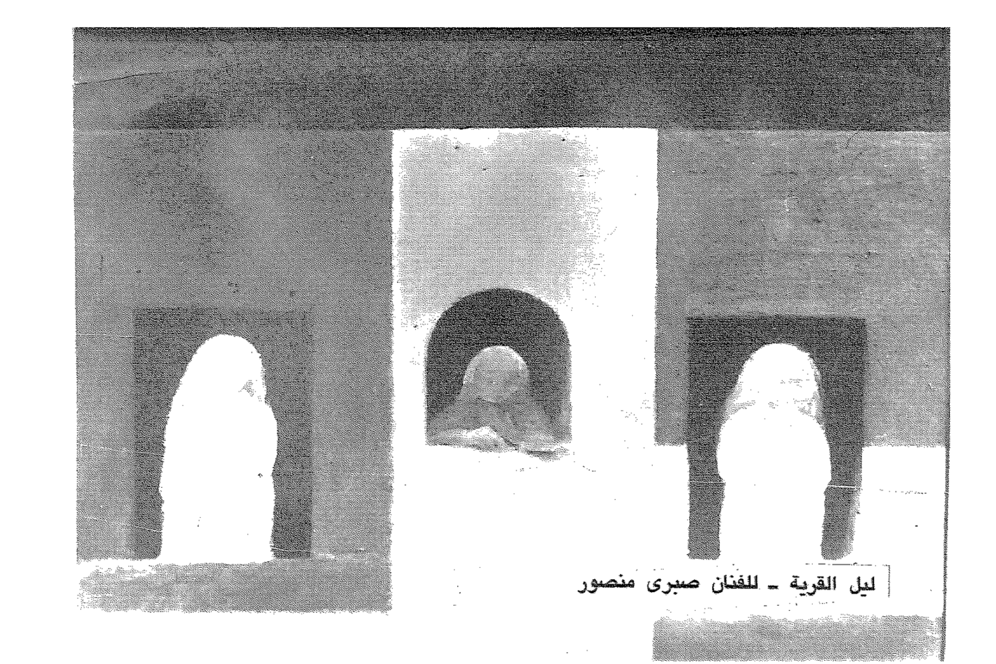
ان نظرة الى الصياغات التشكيلية التى حققها « صبرى منصور » فى معرضه تجعلنا نكتشف اننا أمام فنان يحاول اكتشاف قوانين مختلفة للتصميمات غير ما تعلمنـــاه من

أسس التصميم الاوروبى ، فى الوقت الذى لا يقطع فيه الخيوط مع انجازات الفن الحديث •

لقد كشفت الفتوحات الاستعمارية الاوروبية للفنان الاوروبى احتياجه العميق لحلول جمالية جديدة بدلا من تلك التى استهلكها منذ الكلاسيكية حتى عصر النهضة ، فلجأ الى فنون الشرق الاقصى ، وفنون الحضارات الشرقية فى مصر الفرعونية ، ومنطقة الهلال الخصيب ، كما لجأ الى أفريقيا ، والى رسوم الكهوف ، ورسوم الاطفال ، بل رسوم المجانين • ولولا موجة كليمنجارو للفنان اليابانى « هوكوساى » ما كانت التأثرية ، ولولا القناع الافريقى ما ظهرت التكعيبية التى أحدثت انقلابا هاما فى فن التصوير ، والتى يعدها بعض النقاد المولد الحقيقى لبداية الفن الحديث • من هنا ودع الفنان الاوروبى المعاصر كل تراث أسس التصميم الاوروبى ، وتجاوز حدود التصميم داخل اطار الى نسف اللوحة المؤطرة ذاتها ، وابتكار أشكال متباينة لا تلتزم بالاطار الخارجى التقليدى •

ان تصميمات « صبرى منصور » الخطية ، بسيطة ، بل تبدو فطرية •• بينما نسيجه التصويرى مركب ،ويحتاج الى درجة عالية من المهارة ، والخبرة لكى ينجز • وهو يميل الى النظام الشديد فى ترتيب عناصره ، ويكاد يلتزم بنوعين من الخطوط فى هذا النظام ، الخطوط الراسية ، والافقية ، ولا يستخدم المنحنيات الا من أجل تلطيف صرامة الخطوط الهندسية • فالقرية تظهر فى شكل مستطيل يحده من جانبيه نخلتان ، وقد تبدو القرية أشبه بقلعة ذات مستويات أفقية متلاحقة ، وقد تشبه صندوق الدنيا والشخوص يظهرون فى حالة تتابع يذكر بالرسوم

الفرعونية • وعلى الرغم من سكونية التصـــميم فان حركة الضوء القمرى المؤداة باتقان مبهر ، والظـــلال الحـادة الهندسية ، وكذلك الاضاءة المفاجئة التى تذكر باضـاءة (رمبرانت) ، وحوار اللون الطوبى مع الالوان البـاردة •• كل هذا يعكس الآية ، فيحيل السـكون الظاهرى الى حركة ، وحيوية ، وتوتر ، وهو لا يكاد يترك جزئية صغيرة •• سواء كانت شكلا أو مساحة ، الا وأعطاها حقهـا من عجينة اللون المؤداة بروح النساج ، ويظهر طابع النسيج أكثر فى اللوحات المرسومة بالحبر الصـــينى ، وبعض الاحبار الملونة •



ليل القرية ـ للفنان صبرى منصور

انجى اقلاطون ..
والبحث عن الجذور

تشكل رحلة الفنانة (انجى افلاطــون) الفنية ، حتى الآن ، سعيا دؤوبا نحو الجذور المصرية ، العربية .

امسكت ســلاح الفنان ، وسلاح السياسى الوطنى . وقرزت بهذين السلاحين أن تمزق عزلة الجـو المخمـلى المفروض عليها بحــكم المولد ، وأن تنتمى بكل كيانها الى القضايا الوطنية فى مصر والعالم العربى .

مزقت الشرنقة التى كانت تحول بينها وبين(البديهيات) كالتحدث باللغة العربية ، مثلا ! . فقد ظلت حتى الثامنة عشر من عمرها لا تعرف شيئا عن لغتهــا الاولى . كانت اللغة الفرنسية ، التى تتحدثها البرجوازية الكبيرة المصرية المسلمة ، هى لغة حديثها اليومى ، واحيطت فى البيت ، وفى مدرسة الليسيه فرنسيه ، وبين أقربائها وقريباتها بجو أوربى ، وكان من الطبيعى أن تستسلم لهذا المناخ . الا أن شيطان الفن الذى تقمصها منذ الصغر قد أحدث فيها تحولات لم يتوقعها أحد . التقت بنــوعية من المثقفين الوطنيين أسهموا فى تشكيل وعيها بالتنــاقض الحاد بين الكسل المخملى . الشره . الشرس . وما شــئت من كل التناقضات الشريرة لاقلية متعالية فى المجتمع المصرى ، والقهر لغالبية عظمى من أبناء الشعب ، بالاضافة الى قلقها الفطرى ضد كل ما هو جامد ، ومتسلط .

كل هذا قد أسهم فى صوغ شخصية قوية ، وفنانة متميزة فى الحركة التشكيلية المصرية •

كانت طبيعتها القلقة ضد أى دراسة ذات طابع مدرسى جامد ، وحرصها المبكر على التعبير عن ذاتها أهم من التعرف على الادوات الفنية التى تعينها على تجسيد هذا التعبير • كان والدها عميدا لكلية العلوم يستشف فيها الميل للفن• فكان يقدم لها بعض المستنسخات العلمية لتنقلها • فكانت تستجيب مرة ، وتنفر مرات ، ليس لانها لم تكتسب بعد مهارة الرسامين العلميين ولكن لان طبيعتها لم تسمح لها بالصبر على الغاء الذات ، وأن تتحول الى عين خالية من الانفعال كعين الكاميرا •• وكانت تفضل أن تمضى الساعات فى رسم قصص للاطفال ، كانت من تأليف شقيقتها الشاعرة • ونشرت بعض هذه القصص والرسوم فى نشرات محدودة • ورأت والدتها أن تلحقها بمرسم لفنان أكاديمى الا انها لم تستمر • ولم تتمكن من الامساك ببداية الخيط الا عندما ساقتها المصادفة الى فنان كبير هو الفنان (كامل التلمسانى) وكان أحد أعمدة جماعة (الفن والحرية) ، وهى التى كانت نقطة التحول فى الحركة التشكيلية المصرية ، فى الاربعينيات ، فقد حررت الحركة الفنية من الجمود الاكاديمى ، وفتحت الطريق لتيارات الفن الحديث ، ولم يكن هدفها السماح بغزو الفكر الاوروبى لمصر ، ولكن محاولاتها كانت أقرب الى تمصير تلك التيارات ••

كان الاستاذ فقيرا فقرا غير انسانى ، وقد استخف بالدعوة للتدريس لفتاة من علية القوم ، تسعى لدفع السأم عن نفسها ، وطلب منها فى البدايه رسم لوحة ليراها فى

اللقاء القادم ، ويحدد على أساسها ان كانت تستحق الاهتمام ، أو تظل المسألة فى منطقة (أكل العيش) • غير أنه فوجىء باللوحة التى رسمتها ، فقد كانت النقيض لكل ما يراه فى حياتها • كانت لوحة رمزية تصور فتاة تقاوم لتخرج من جوف شجرة/تحاصرها النيران ، وتركت الفنانة الصغيرة لنفسها العنان ، فتحركت فرشاتها بحيوية وجرأة لا يشوبها تردد •

انبهر الاستاذ بتلك الشحنة التعبيرية ، واكتشف خطأ تعجله فى الحكم عليها ، وأيقن أن فى داخل شكلها الرقيق بركانا مضادا لقهر الانسان وحصاره ، ورأى أن من واجبه العناية بها ، فدرس لها تاريخ الفن ، وحدثها عن الاتجاهات الفكرية والسياسية ، ولم يكتف بذلك بل كان أول من قدمها الى الحركة التشكيلية المصرية ، وأشركها فى المعرض الثالث للفنانين المستقلين ، واشتركت فى عدد اخر من معارض « المستقلين » ابتداء من عام ١٩٤٢ حتى عام ١٩٤٥، ولوحات تلك المرحلة أقرب الى المذكرات الرمزية لفتاة قلقة • تعلقت بالاشجار ، وخلعت عليها همومها ، وأحلامها فطالعتنا أشجار تقاوم قيودها ، كان يبدو على الاشجار هيئة الانسان الحقيقى ، وهو يدخل معركة شرسة من أجل البقاء ، أما ألوانها فكانت قاتمة •

وأعلن النقاد عن مولد فنانة جديدة • واتسم أسلوبها الفنى بما اتسم به أسلوب جماعة « الفن والحرية » ،وهو الاسلوب السيريالى ، وان جنحت لوحاتها الى الرمزية أكثر •

وظلت متعلقة بمفردة « الشجرة » وهى احدى مفردات « ابجدية » الفنانة التى ظلت تصاحبها حتى اليوم ، مع

تباين فى المستوى ، واختلاف فى وجهة التعبير الفنى ٠

كانت الشجرة فى البداية تحمل هيئة ، وصفات الانسان ، وكانت أحيانا ترضى بأن تكون سندا له ، كأن تكون مخبأ له يقيه من شر مؤكد ، ولم تكن تلك الشرور مجرد مخاوف ذاتية بقدر ما كانت مخاوف عامة ، أثارتها الحرب العالمية الثانية ، ولقد كرست لوحات تلك المرحلة للتعبير عن ذلك الخاص العام : الخوف ، الصراع من أجل التحرر ٠

قد تمر بالفنان ، سواء كان فنانا كبيرا أو ناشئا ، لحظات ينتابه فيها الشك فى جدوى الفن ، وقد يفترسه الشك ويصل به عند حالة النفور ، وربما الانصراف الكامل عن ممارسة الفن ٠ فاللوحة ، بطبيعتها ، لا تقتحم المتلقى ولا تغير شيئا بداخله قبل استئذانه ، وعليه أن يقبل عليها أولا ، ويفتح لها طريقا لقلبه وعقله ، وأن يحاورها محاورة الحر للحر ! ، فاذا قبلها ، فهذا يعنى أنه ترك طريقا لاضافة الشيء الكثير أو القليل لذوقه ، وهو لن يتغير بين يوم وليلة ٠ ولكن قد تطول المسألة لسنوات ، وسنوات !

وحدث للفنانة (انجى) أن توقفت عن ممارسة الفن عندما مارست العمل السياسى الوطنى ، وذلك فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، ورأت أن لغة الرغيف أكثر بلاغة للبطون الجائعة ٠ وسافرت فى المؤتمرات الدولية للدفاع عن حقوق المرأة ، وقد كانت من أوائل السيدات المصريات اللاتى سافرن فى مؤتمرات نسائية عالمية بعد الحرب العالمية الثانية ٠ ورأت أن الكلمة المكتوبة ، أكثر فعالية من اللوحة ، سريعة الانتشار والتأثير ، فألفت كتبا ثلاثة ٠

الكتاب الاول عام ١٩٤٧ بعنوان : « ثمانون مليون امرأة معنا »، كتب مقدمته د . طه حسين ، والكتاب الثانى عام ١٩٤٩ بعنوان : « نحن النساء المصريات » كتب مقدمته عبد الرحمن الرافعى ، والكتاب الثالث عام ١٩٥١ بعنوان « السلام والجلاء » ، والكتب الثلاثة تمثل صرخة احتجاج ضد الكرامة المهدرة للمرأة المصرية وتحفزها للمقاومة .

ولعل تداخل « الخاص » و « العام » في شخصية الفنانة « انجي أفلاطون » يكون نموذجيا بين فناناتنا وفنانينا المصريين ، والعرب . كانت تدافع عن كرامتها الشخصية في نفس الوقت الذى تدافع فيه عن كرامة المرأة المصرية . كانت حريصة ، خلال مرحلة الشباب ، على تمزيق الشرنقة القوية المحكمة حولها من قبل الاسرة ، وأيضا ، الطبقة التي انتمت اليها بحكم المولد ، فكانت تسعى للتحرر من هيمنة الاسرة عليها ، فمارست أعمالا لا علاقة لها بالفن ، مثل العمل فى معمل طبي للتحليل ، كما قامت بتدريس اللغة الفرنسية في مدرسة الليسيه فرنسيه ،وذلك من أجل الاستقلال الاقتصادى ،واستعادت ثقتها التى اهتزت بدور الفن ، وعادت للرسم « أكثر حرارة ، وحماسا ، وتركت العمل بعد زواجها من أحد رجال القانون المستنيرين ، والمتفهمين لطبيعة الفنان ، هو الاستاذ محمد محمود أبو العلا ، وتمكنت من التفرغ للفن كما التحقت ببعض المراسم ، فالتحقت بالقسم الحر بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة ، كما التحقت بمرسم « مارجو فيون » ، ومرسم الفنان « حامد عبد الله الذى هاجر

الى فرنسا بعد ذلك ، كمـــا صاحبت الفنانة « بورشـــار سميكة » في جولاتهـــا فى الريف المصرى • ورغم تعـــدد أساتذتها • فان أسـتاذها الدائم كان وما يزال : « الطبيعة المصرية » •

أقامت معرضها الاول الخاص فى شهر مارس عام ١٩٥٢ بقاعة « آدم » بشارع سليمان ، وكان ذلك فى أعقـــاب حريق القاهرة ، وفى نفس العـام الذى حدثت فيه ثورة يوليو • ولقد حاولت إيجاد صيغة فنية متوازنة للعمـــــل الفنى ذى الصبغة الاجتماعية ، والسياسية ، غير أن أعمال المعرض اتسمت بنبرة عالية من المباشرة • دارت موضوعات المعرض حول « المرأة » المصرية ، الفقيرة ، المقهورة من كل جانب : الاقتصاد ، والسياسة ، والرجل ! والمعرض صرخة احتجاج ، نلمسها من عناوين اللوحات : (الزوجة الرابعة) (روحى أنتى طالقة !) كما قدمت لوحات عن شهداء ١٤ نوفمبر (شهداء قناة السويس) •
لقد التقطت نماذجها من قاع الواقع المصرى • أما أسلوبها الفنى فقد اتسم بالاداء التعبيرى : تحريف الشـــخوص ، والعناصر من أجل ابراز ، وتأكيد الجـوانب التعبيرية ، اللمسات ذات طابع انفعـــالى ، لابنـــائى • الالوان داكنة مقبضة أحيانا ، البعد الثالث غير مؤكد ، وخاصية البعـد الثالث المخفف ، أو غير المؤكد ، ظلت تصـــاحبها فى كل مراحلها الفنية ، وان عولجت بطريقة أكثر نضـــجا ، كمـا سنرى فى مرحلة من مراحلها ، أطلقت عليها عنوان (الضوء الابيض) •
كان الانسان فى هذا المعرض ، بهيئة الواقعية المحرفة

هو المحور الاساسى ، أما العناصر الاخرى فمجرد هوامش أو عناصر مساعدة ، وان تغير موقع « الانسان » « الفرد » فيما بعد ، مندمجا في أعمال جماعية •

ولقد استقبل المعرض فى مصر استقبالا جماهيريا ، كما احتفى به النقاد بالصورة التى دفعت بأسرتها الى اغرائها بالسفر الى باريس لدراسة الفن ، وأيضا لابعادها عن التورط فى العمل السياسى ، الا انها رفضت هذا الاغراء، خوفا من أن تصبح (خوجايه) ، فلقد كان الطريق الى أن تكون (مصرية) أعسر من اندماجها فى المجتمع الاوربى بحكم النشأة ، ولهذا حسمت القضية بالبقاء والاندماج فى العمل السياسى الوطنى •

كان الفنان المصرى الكبير ، الفقير « كامل التلمسانى » هو أستاذها الاول ، وكان الفقير العالمى ، الفنان « فان جوخ » هو أستاذها الثانى • جذبها اليه أولا ، على المستوى الانسانى : القدرة على أن يهب حياته للفن ، فى مناخ لم يتح لعبقريته أن توضع فى موقعها الصحيح ، فدفع الثمن غاليا ، وعاش حياته المأساوية المعروفة ، الا أنه وهب البشرية فنا ، أسهم به اسهاما فاعلا فى تشكيل حركة الفن الحديث الاوروبى • وجذبها اليه ، ثانيا ، على مستوى الفن : ذلك الاعصار الذى تتشكل به اللوحات ، اللمسات المندفعة التى لا تقف أمامها سدود ، حركة عجينة اللون الكثيفة •• العنيفة غير المترددة • ثم تلك الالوان الصداحة التى لا تعترف بالسكون • كل شىء متحرك سواء كان جامدا بطبيعته أو متحركا • ليخلع على الجوامد ملامح الانسان •

ان « فان جوخ » يختلف ، كما هو معروف ، عن بقية الفنانين التأثريين الذين لا يعنيهم سوى الضوء • بلا رموز وبلا احتفال بالجانب التعبيرى • وقد اتخذت من توجهاته الى الريف المشمس مصداقا لعشقها للريف المصرى ، فكان الريف هو ساحة معركتها الجمالية ، والتعبيرية لاكتشاف الضوء ، والتعبير عن الانسان : العمال والفلاحين والفلاحات ولا تكاد لوحة من لوحاتها تخلو من عنصر الانسان • لقد أنقذها توجهها الى الطبيعة ، والبيئة المصرية من مأزق الاختناق فى الفنون المعلبة الاوروبية ، كما حدث للعديد من الفنانين المصريين ، فلم تقف عند حدود مفردة واحدة ، أو عدد من مفردات تشكل أبجدية فقيرة ، تظل تجترها ولكنها اعتبرت الحياة نفسها هى الابجدية التى تنسج منها معالمها التشكيلى • قد تختلف النسبة بين الانسان ، والطبيعة ، وتتباين مواقع كلا العنصرين من الاخر ، فالمعرض الذى أقامته عام ١٩٥٩ ـ على سبيل المثال ـ كان تأكيدا لمعرضها الاول من حيث الاحتفال بالانسان الفرد ، فكان يتمركز فى بؤرة اللوحة ، وامتلأ معرضها بعمال المصانع ، ووجوه الفلاحات ، وعاملات مصريات •

الاعتقال ١٩٥٩ والتحول للاعمق

أعتقلت فى أول قرار جمهورى يصدر لاعتقال « المرأة » لنشاطها السياسى وقضت فى سجن النساء فى القناطر الخيرية أربع سنوات ونصف ، والطريف انه فى الوقت الذى كانت تسعى فيه أجهزة الامن لالقاء القبض عليها ، كانت وزارة الثقافة والاعلام تبحث عنها لتقدم لها الجائزة

الاولى التى حصلت عليها فى مسابقة للمنظر الطبيعى !
وعادت لحصار من نوع جديد : أسوار حجرية وحديدية حقيقية ، وليست أســوار وهمية ، أو نفسية • وكفنــانة رأس مالها الحقيقى : العين : والاصابع ، أزعجها أن تحــرم من الضوء الطبيعى الذى ألفته ، ومناظر القرية المصرية ، وأزعجها أكثر أن تتوقف عن الرسم ، الا أنها تمكنت من استصدار اذن لها بالرسم ، وفى تلك الاثنـــاء اكتشفت « شجرة » خلف الاســوار ، تعلقت بها للدرجة التى أطلقت عليها لقب « شجرتي » • كانت الشجرة بالخـــارج تتلقى تحولات الفصول ، والفنــانة بالداخل ترســـم ما تحدثه التحولات • ترســـمها متألقة بالالوان فى الربيع ، باردة ، وحزينة ، ووحيدة فى الشتاء •

وكما دفعت عتمة المراسم الفنانين التأثريين الى الضــوء الطبيعى ، فقد دفع المعتقل المقبض الفنانة «أنجى أفلاطون» الى نبذ الدرجات القاتمة نهائيا ، والتعلق بالالوان الصريحة الحية • لقد كان اللون الاخضر خارج أسوار الســجن ، وأشرعة المراكب البيضاء التى كانت تلمحهــا على بعد • ولون السماء الشفاف ، ولون الشـــفق • كل هذه الالوان كانت النقيض لكل ما هو كئيب ، وعبثى ، داخل تلـك الاسوار • فى المعتقل • كانت أمام عالمين متنــاقضين : عالم خارج الاسوار : للمنظر الطبيعى ، أو بمعنى أدق ماتسمح به الظروف المعمارية للمعتقل من مقاطع منه ، وعالم داخل الاسوار : عالم زميلاتها من المعتقلات السياسيات وغيرهن فرسمت زميلاتها فى ممارساتهن اليومية ، كما رســمت بعض (البورتريهات) ـ لســـجينات عاديات ، تأثرت بسيرتهن الذاتية ، ولا شك أن مرحلة الاعتقال كانت مرحلة

للمنضج : على المستوى الانسانى ، والفنى ، وقد ظهرت ملامحها الفنية المستقلة ، وظهر نسيج لوحاتها بذلك الطابع المتميز ،، الذى يشعرنا أننا أمام نسجيات شرقية مرسمة، فلمساتها متقطعة وملتوية ، أقرب الى الحروف العربية أو الشرقية ، تشترك جميعا فى كورال لونى متجانس ، لا يكاد يترك مساحة مهما صغرت خالية .

ومن أبرز لوحات المعتقل أربع لوحات :

لوحة بعنوان (العنبر) ، عن زميلاتها ، وهى لقطة تمثل العلاقة التشكيلية بين الاسرة ذات الارتفاعات المختلفة ، ذات القوائم الحديدية المتعامدة ، وهى تقيم حوارا بصريا بين الاشكال الهندسية للاعمدة ، ومسطحات الاسرة ، وبين ليونة الاجساد البشرية وحركة الاذرع ، والسيقان . لم تتخلص اللوحة بعد من عنصر الحكى ، فبين صعود الاذرع وهبوط السيقان ، نلمح بعض السيدات يجلسن ،وتحتضن كل واحدة فى حيزها المرئى حكاية من الحكايات . ثمة طفل يظهر الى جوار أمه ، تصله دعابة من يد سيدة فى الطابق العلوى ، ولابد أن يكون هذا الطفل قد صاحب أمه السجينة ، كما نلمح سيدات يجلسن في حزن ، بلا حوار يدور بينهن . انها صورة الحياة اليومية لجماعة من البشر ، محاصرة فى زنزانة تحاول أن تخلق جوا انسانيا فى مواجهة القهر ، وان استسلمت أحيانا لاحزانها الخاصة .

وتدين الفنانة تلك القوى المسيطرة ، بتأكيد المهانة البشرية داخل المعتقل ، بتصوير مجموعة من السجينات في شكل أقرب الي القطيع الحيواني يجلسن القرفصاء فى

طابور ملتصقين عن طريق خطوط تقوم بتحـــزيم كتـل السيدات • خطوط أشبه بالسلاسل تقيدهن ، وتحجم من امكانات الحركة • وفوق رؤوسهن تظهر مربعات النوافذ ، ذات الوقع الجامد ، الثقيل ، حيث لنتهى بفتحة الباب ، المنتظرة ضحاياها ، ولقد بالغت الفنانة في نســبة طول اللوحة الى عرضها ٨١ × ٣٥ سم ، وحسنا فعلت ، فقـد قامت حدود اللوحة العليا ، والسفلى بدور ايجـــابى فى الضغط على العنصر البشرى ، وتأكيد المعاناة والحصـــار الذى يحياه •

ورسمت الفنانة عديدا من الوجوه البشرية اتســمت بالتـــلخيص • والتـــركيز على الجـــانب التعبيرى فى الوجوه ، من أهمها لوحة بعنوان (الجالسة) تمثل سيدة تجلس القرفصاء أمام نافذة السجن ، حيث استندت اليها بيد ، تتأمل عالما لا نراه خارج النافذة المعتمة ، وتصـــل الفنانة فى هذه اللوحة ، ولوحـــات تلك المرحلة الى درجة جيدة فى اتقان التصميم ، والسيطرة على أدواتهـــا • ففى اللوحة المشار اليها احترمت المساحة الاســـاسية لمســطح اللوحة التى تقترب من شكل المربع ٥٠ × ٤٥ سم ، ونجحت فى خلق حوار مرهف بين ليونة جسد المرأة وصـــــلابة الاشكال الهندسية ، وضفرت العنصرين ببساطة ويسر ، وبلا أى افتعال بادخال احدى ذراعيها خلف القضـــبان ، وحملتنا معها للتطلع خارج النافذة المقبضـــة • ان الحيز الداخلى والخارجى للمكان لا نراه ، لكن يظل الايحـــاء به قائما عن طريق المنطقة الوسطى المرئية أى مساحة اللوحة ذاتها •

أما « شجرة الامل » • نقطة التحول من جهـــامة الالوان

المقبضة الى اشراقة الالوان الفرحة ، الصريحة — فقد كانت لحنها الاساسي .

ومن بين اللوحات التي رسمتها للشـــجرة لوحة بعنوان « شجرتي » رسمتها بالوان صريحة ، متقـابلة بين الالوان الساخنة والباردة ، وتبدو اللوحة في مجملها أشبه بقطعة من الزجاج المعشق مطرزة بثرثرة لونية من الساخن والبارد تنتصب الشـــجرة في رفق ، وتتخلل الافـرع الليفـة نقاط الزهور المشتعلة بالفرح الالي ، على أرضية زرقاء ! يشيع في اللوحة جو الفرح والسلام ، والصلح بين العناصر المختلفة : أفرع الشجرة التي تمثل العمـــود الفقـــرى للتصميم ، والزهور الساخنة والسماء البـاردة ! .. ثم ظهور أفرع ثانوية للمشاركة في ذلك الجو الكورالي .

الخروج الى الضوء

خرجت الى الطبيعة تنهل من الضــــوء الطبيعي . بلا حواجز ولا أسوار تعوق حركتها ، وعادت الى طبيعتهـــا النشطة . فالفنانة (أنجي) تكاد تكون أكثر فنانات وفناني مصر حبا للحركة . دائمة الترحال من مكان لآخر ، تحب أن يكون مرسم الفنان هو الكرة الارضية نفســـها . وكان من الطبيعي أن تكون وراء الرحلة الشهيرة لفنـــاني مصر لزيارة الســـــد العـــالي على نفقة وزارة الثقـــافة التي استضافت حشدا من أشهر الفنانين التشكيليين . وظهرت لوحاتها وقد اختفى منها البطل الفرد أو النجم ليذوب في الكيان الكلي لبقية العناصر : من آلات ، الى أشكال طبيعية ويصير الكل الى واحد ، والواحد هنا هو العمل المحموم .

انها تعود الى أرض الواقع دائما : الطبيعة المصرية بكل معطياتها الجمالية ، والمجتمع بكل تشابكاته • بأحلامه فى الخلاص • وتقيم من هذين التوجهين نسيجا واحدا فهى تتغنى بفرح مع الاشجار المثمرة ، وتقدم شخوصا خالية من التشنج الميلودرامى •• قد تخفى ملامح الوجوه للتركيز على حركة الاجساد الحية ، المشاركة دائما فى أغنية جماعية ، أو عمل جماعى ، فاذا رسمت الفدائيين الفلسطينيين أو المقاومة النسائية الشعبية ، أو رسمت موضوعا خفيفا كلوحة « المراجيح » ، فيظل المنهج واحد : البطولة للعمل الجماعى : نقطة التلاقى بين البشر ، والطبيعة • واللوحة هى فى النهاية قطعة من النسيج الاسلامى الجميل ، ولا يظهر الحزن فى لوحات الفنانة الا عندما ترسم لوحات (للوجوه) •

الضوء الابيض

حمل غلاف كتالوج معرضها العشرين عنوان (الضوء الابيض) وأعلنت بهذا العنوان عن مولد مرحلة جديدة •• تظهر فيها حكمة التجربة ، وان لم تخرج عن موضوعاتها المألوفة : الاشجار بأشكالها المختلفة ، الحصاد ، النساء• الا أنها انشغلت بعنصر جمالى ، ليس جديدا عليها ، وان تناولته بأسلوب مختلف • فقد أعطت لمسطح (التوال) بعدا ايجابيا ، بأن أصبح هو الضوء الذى يتخلل النسيج التصويرى ، ولا ينفصل عنه ، وربما تكون الفنانة هنا قد تأثرت بتصوير الشرق الاقصى الا أنهـا قد اتجهت الى تخفيض ما عرفت به من زحام العناصر ، وأكثرت من المساحات البيضاء ، وحددت المساحات المطرزة ، ومن هنا



غروب الشمس فى (ابوقرقاص)
للفنانة إنجى افلاطون

تأكد دور اللمسة الواحدة فاللمسة لا عودة فيها ، وأسلوبها لا يسمح بالخطأ ، والمراجعة ! •• بل التأمل والتدقيق قبل وضع اللمسة على مسطح اللوحة •

انخفضت حدة الثرثرة اللونية الجميلة ، كما ظهرت بعض البطولة الفردية لبعض الاشجار ! • كشجرة « جذور الدوم » التى أنجزتها عام ١٩٨٠ ، ففى هذه اللوحة تستعيد الفنانة مرحلة شبابها المبكر ، وتعود الى شجرتها القديمة ، ولكن بعد أن تكون قد خلصتها من خشونتها ، وعنفها ، وتنقلها الى خطوط نحيلة • رقيقة وتختفى الابعاد الا من بعدين : الطول والعرض • الا انها لا تصبر على هذا التأمل الهادىء ، فتعود من جديد الى نمنمتها الاسلامية المحببة ، مع وجود الضوء بهيئته الجديدة ، فتطرز جامعى البرتقال فى أوراق الاشجار حيث يبدون كما لو انهم الثمار ، ينطلقون فى كل اتجاه ، كما لو كانوا يقدمون رقصة • بهمة ونشاط ، وسعادة • كل العناصر مضفورة ببراعة ، وتضع نقاط البرتقال المنتشرة فى ذلك النسيج بحساب •

كم أتمنى أن يستمر هذا الفرح المثبت فى لوحات الفنانة ، وينتشر في حياتنا ليصبح « العمل » انجازا مبهجا للناس •

البهجورى ..
ووجوه الفيوم

عندما زار المفكر « سارتر » مصر أبدى اعجابه بالوجوه التى رسمها الفنان « جورج البهجورى » لتشابهها مع وجوه الفيوم التاريخية ، وكانت تمثل اللوحات أطفالا بعيون شديدة الاتساع والصراحة ، وهى نفس العيون والوجوه التى صاحبته فى مهجره : « باريس » ، وان تبددت براءتها ، كما تبددت ايحاءاتها الطبقية ، وصارت وجوها متحفية .

كان طفله ، فى مرحلة القاهرة ، فقيرا . كادحا . يكسب لقمته بانجاز مهام هامشية تستغرق معظم نهاره . يوجد ، غالبا ، فى خضم الزحام : الموالد والمواصلات ، مسراته متقشفة تبدأ بتدخين أعقاب السجائر ، وتنتهى بلعبة الطوق الحديدى .

يندر أن تجد فى لوحات البهجورى وجها جانبيا ، فوجوهه تواجهنا مواجهة مباشرة كوجوه الفيوم القبطية ، تحمل نفس اتساع العيون ، والبراءة ، والتساؤل المندهش أخرجها من المتحف لكى يغرقها فى زحام القاهرة ، التى عاش فيها الفنان فترة دراسته فى كلية الفنون الجميلة ، وفترة عمله بمؤسسة « روز اليوسف » قبل أن يغادرها الى « باريس » بصورة نهائية ، فيما أظن .

على الرغم من براءة وجوه الاطفال ، ووجوه السيدات الشبيهات بالقديسة « مريم » فانها كانت تتسم بطابع احتجاجي ، شحلاته المرحلة التى قضاها رسامة للكاريكاتير بمؤسسة روز اليوسف ، أو « مدرسة روز اليوسف » التى ضمت رسامين من أهم رسامى الكاريكاتير فى العالم العربى ، وقدمت انتقادات ذكية في مجال السياسة والمجتمع ترجح كفة الكتاب في هذين المجالين ، وكان « جورج » أحد الفرسان اللامعين فى تلك المدرسة ، لا تقع عيناه الا على مفارقة لاذعة ، تمس تناقضات الواقع الاجتماعي والسياسي ، وكان من الطبيعى أن يختار من الاساليب الفنية ما يتسق مع طبيعته ، فاختار الاسلوب التعبيرى ، كما اختار في نفس الوقت ملامح من الموروث المصرى ، والقبطي . اختار من الموروث المصرى وضوح العناصر ، وصراحة الكتل ، واستلهم من الموروث القبطي ملامح الوجوه ، وأخذ من الاساليب المعاصرة ، بالاضافة الى التعبيرية ، الاسلوب التكعيبى البنائى .

كانت لوحاته القاهرية احتجاجية ، كما أشرت ، الا أنها توجهت وجهة أخرى فى مرحلته الباريسية ، تكشف عنها رسالته الطويلة لى قبل أن أشاهد الاعمال فى مرسمه بمدينة الفنون بباريس ، وغرفته الصغيرة المكدسة باللوحات والاشياء . دارت رسالته حول تجربته الابداعية قرأتها فى البداية كمادة علمية أستعين بها فى البحث الذى كنت أسعى لانجازه ، ملتزما برصد مراحل تطوره وربط انتاجه بالملابسات الثقافية والاجتماعية للواقع المصرى ، الا أننى بعد قراءتها اقتنعت بأننى كنت سأفسد على القارىء الطريق لمعرفة الفنان معرفة دقيقة ، وحية ،

لو حلت دون التلاقى المباشر بينه وبين القارىء ٠

اذن ، لاترك الفنان يتحدث عن تجربته أولا ، ثم أقدم ما أرى أنه اضافة بالتأييد أو الاختلاف من خلال تحليل بعض نماذج من لوحاته ، وتقديم تعليق ختامى ٠

خطوات الى عالم اللوحة

يقول البهجورى : « تبدأ عملية الخلق عندى أولا بالبحث عن ملمس ٠ يتحول ملمس الورقة الى بشرة انسان أو تفاحة ، أو وردة !

ان حاسة اللمس عندى تسبق حاسة النظر !

اخترت لنفسى ملمس الورق الملىء بالتضاريس : كقلب الاشجار النابضة بالحياة ، أو القماش الخارج لتوه من النباتات ، كالكتان مثلا ، وربما أشبه هنا الفنان المصرى القديم فى تعلقه بخامة الكتان أول الامر ٠ أكره الملمس الصناعى كالصلب ، والحديد ، والالمونيوم ، والفورمايكا، والزجاج ٠٠ لهذا اخترت الماء بدلا من الزيت لاننى كنت أحب المطر فى طفولتى (!) ـ كما تعلقت باللون الابيض ، وأنفقت عشر سنوات من عمرى فى البحث عن معنى هذا اللون (!) اننى أبدأ بالملمس ، كما قلت ، لهذا أختار نوعا معينا من الورق يتميز بملمس يشبه ورق البردى أو ورق الالوان المائية المضغوط : « النشاف » ، كما عثرت على نوع من الورق اليابانى مصنوع بطريقة « البردى » فى محلات الفنون الجميلة فى باريس وهو مصنوع من فروع وسيقان الارز حيث تبدو فى خلاياه خيوط دقيقة جدا تشبه بشرة الانسان ، فعندما أسيل لونا مائيا

فى هذه الخيوط .. عندئذ تتجلى أمامى بشرة الانسان . تجرى فى شرايينها الدماء ، وكثيرا ما أضيف على سطح الورقة مساحيق بيضاء من الزنك الابيض الترابى ، وأشعر وقتها أننى « ماكيير » أقوم بصبغ الممثل قبل أن يدخل الى حلبة السيرك أو خشبة المسرح ، الا أننى لاأكتفى بهذا بل اننى أحول اللوحة الى « خرقة » مبللة ، أمزقها ، وأختار من بين المزق الجزء الذى انفعلت به أكثر من الاخر وأهمل الباقى (!) .

قد يروق لى أحيانا أن أبدأ بالتمزق ، فأقطع الورقة وهى ما تزال جافة . تحدث الورقة صوتا . أسمعه صراخا ذلك الصراخ يستفزنى ، ويدفعنى الى اكتشاف البعد الدرامى فى اللوحة (!) .

ألمح أحيانا بقعة ملونة . أقول لنفسى : هذا وجه بيضاوى أو دائرى أو مستطيل أو بلا حدود .

أليس جميلا أن أترك خيوط الارز تخرج من كل طرف من البقعة الضالة فيبدو الوجه شجرة فارعة أو نباتا شيطانيا أو شرارة لهب ؟!

الحدود والفواصل

لا أحب الحدود الهندسية لاى مساحة ، ولا أرحب بالزوايا القائمة ، لذلك أتعمد تمزيق ورقة الرسم حتى لا يصبح لها شكل مفروض على ، ويحجم حريتى ، وعندما أضطر للرسم على ورقة ذات أبعاد جبرية فان شكلها الهندسى ينعكس على خطوطى التى أراها استسلمت لقهر الهندسة ، فتظهر الخطوط الافقية أو العمودية كما تظهر

المثلثات السخيفة ، والمربعات المملة ! ٠٠ لا أتعاطف أيضا مع « المنظور الثابت » ٠ ان بعد الشكل أو قربه يحسبها الشعور ، والاحساس ، وليس العين الفوتوغرافية المجردة٠

٠٠ وهكذا أتبع طريقتي الخاصة التي تسوقني الى طريق أحبه من الخطوط الملتوية ٠ المتعرجة ٠ الفوضوية ٠٠ حتى أحصل على الشكل النهائي الذي هو لا شكل أو ضد الشكل ٠

ان هذا « اللاشكل » الذي أحبه هو الذي يقودني الى الحالة المفاجئة لي وللمتفرج ٠

الرسم بالابرة

٠٠ أعود الى الفرشاة بالغة الدقة كالابرة ٠ أرسم بها كما لو كنت أرسم وشما على سطح البشرة ٠ أتدرب يوميا منذ ثلاثين عاما على الرسم بالقلم الذي يستعمله المعماريون في التخطيطات الهندسية ٠ أرسم في كراريس وصل عددها الآن الى مائة كراسة ٠ الكراسة بها مائة صفحة ٠ ترافقني كراسة الرسم أينما ذهبت : المقهي ٠ المترو ٠ المطعم ٠ الطريق ٠ الرصيف ٠ الحدائق ٠

أفضل التدرج في الدرجات الضوئية بلون واحد ٠ فاتحه هو الابيض وغامقه يتدرج حتى يصل الى اللون الاسود ، وعند تناولي لموضوع « دراسة » أعني بالكتلة حيث ترتفع الاشكال من سطح الورقة المجرد ، وتتحول الى ما يشبه النحت البارز ٠ أهتم باستدارة خد ، أو صدر ، وبروز أنف ، وارتفاع جبهة ،واستطالة رقبة، واسطوانية فخذ ، وثقل ساق ٠٠ وهكذا تتعدد لدى الاجسام

الصغيرة والكبيرة . الممزقة بفعل المصادفة مع تحكم وتصرف ووعى ، أى أننى أبدأ فى تحوير شكل ما الى وجه انسانى وأعثر على شكل آخر أقرب الى الذراع ، أو الساق ، أو القدم ،وهكذا .. تتعدد عندى تلك الاشلاء : «الغنيمة»(!) أضعها أمامى .. متسائلا :

أى رأس تصلح لاى ساق أو قدم ؟!

قد يروق لى ، أحيانا ، التراكيب المتناقضة ، فألصق رأس طفل بجسد أنثى . يثيرنى،الانسان ذو الجسد الدنيا صورى والرأس الصغير ، كما تثيرنى المرأة البدينة ذات البطن العالية ، والثديين الحلوبين والرأس الدقيق ، والوجه الطفولى ، الا أننى غالبا أنتهى الى اختيار عناصر متجانسة فى اللون والشكل والتعبير .

فن الكولاج

كل شىء ، كما يقال ، يرتبط بالطفولة ، وقد اندهشت وأنا فى الخامسة عندما وجدت الصمغ العربى المعروف يكسو سيقان أشجار السنط فى قريتى . كنت أخرج مع أخى الاكبر فى جولة على محاذاة الترعة لنجمع بالمطواة قطع الصمغ الهائلة التى كانت تسكبها سيقان الاشجار وهى تلمع فى ضوء أشعة الشمس .. كأنها الذهب ، ونعود فى نهاية الرحلة بحصاد وفير من الصمغ فنذوبه فى زجاجات بها ماء ، وقد جعلتنى تلك المغامرة البريئة أحب فن « الكولاج » . ألصق العناصر على مساحات كبيرة من القماش الذى صنعت له ملمسا جديدا يشبه ملامس العناصر الادمية الملقاة حولى فى المرسم . أختار ساقا مع

قدم ، وثديا مع رأس ٠٠ وهكذا ٠٠ ومع عملية «الكولاج» تدب الحياة فى اللوحة فى « هارمونى » صمغى معين ، ويجعلنى أعود الى أصابعى أحس بها ،وأربت على الاشخاص فى اللوحة كأنى أعرفهم ٠

اللوحات

لنتأمل الان بعض نماذج من لوحات الفنان « جورج البهجورى » التى لم تتح لها فرصة العرض فى مصر ، كما لم تتح لها شروط الذيوع فى المجتمع الباريسى ، ولقد أطلقت على اللوحات عناوين وصفية حتى لا يلتبس الامر على القارىء ٠

لوحة « سيدتان وطفل » ٠

وهى لوحة من مرحلة القاهرة ٠٠ حيث « كان » الحرص على التكتيل المدروس والمستفيد من « التكعيبة التركيبة » ٠ ان التكوين يبدو عفويا ، متمردا على أسس التصميم ، وتبدو اللوحة فى مجملها أشبه بمقطع من لوحة ركز فيها الفنان على كل ما هو عابر ، وكأنه يدعونا الى تأمل العابر ، وغير اللافت للاهتمام ، واستخراج الحكمة منها ٠

ان السيدتين والطفل الضئيل بالقياس اليهما ، والمبعد فى ركن ، يتوجهون بالوجوه والايدى الى شىء ما خارج اطار اللوحة ، وينصرفون عن المشاهد ٠ نلمح فى اللوحة أصداء لموضوعه الحميم : « الزحام » ، فمساحة اللوحة تضيق عن شخوصها ، فالمرأتان ممتلئتان ، محشورتان حشرا فى حيز اللوحة ، وتتوه التفصيلات التشريحية

بدمج ملابس السيدتين وغطاءى رأسيهما ، فتظهران ككائن خرافى برأسين ، وان كان ذلك الدمج قد أعطاه فرصة لاستعراض تجاعيد الثياب ، وحركتها المجردة • أما الطفل أحد ألحانه الاساسية القديمة ـ فيظهر مقهورا بالاهمال فى ركن اللوحة ، يبدو مطروقا بذراع السيدة القريبة منه فى الوقت الذى يظهر فيه الطفل لائذا بنفس الذراع ! ألوان اللوحة متقشفة تتجه جميعا الى منطقة الحياد الرمادى •

أما ألوانه الزيتية فانه يستخدمها مخففة كعادته لتقترب من المائيات التى يعشقها ويمارسها بصورة يومية بحكم عمله الصحفى ، وربما ـ على حد قوله ـ بسبب حبه للمطر ! الطريف أن وجهى السيدتين يشبهان الى حد كبير وجه الفنان نفسه !

ربما لمست هذه اللوحة بالذات وترا فى سيرته الذاتية فقد كتب يقول : « أتذكر جدتى الطيبة فأشعر بروحها أمامى ، وأتذكرها وهى تخاطبنى ، وهى تستند على كتفى الصغير بذراعها فى صباح كل يوم أحد ونحن فى الطريق الى الكنيسة القبطية فى منشية الصدر » •

لوحة « طفلان ورجل »

تنتمى للمرحلة القاهرية • نفس الثلاثية وان استبدل الرجل بالمرأتين ، كما أخرج ، كعادته ، الوجوه من المتحف المصرى ليقوم أصحابها بمهام حيوية فى المجتمع المصرى المعاصر ! • يهيمن « الرجل » بوقفته المتحفية ، واحتلال

بؤرة اللوحة على بقية العناصر ، الا أن حركة يد أحد الطفلين الى مغرفة قدرة الفول المدمس توحى بأنه البائع لا المشترى ، بينما يقف الطفل الآخر متطلعا بعينين شديدتى الاتساع ٠

استخدم « البهجورى » الخطوط الهندسية ، والزوايا القائمة التى أعلن فى رسالته نفوره منها ، كذلك الخط الطولى المفاجىء ، والصادم الذى يحدد جانبا من وجه الرجل وجسده ، وينصف به اللوحة نصفين ، ويشكل مع قاعدة اللوحة زاوية قائمة ، الا أنه يحاول تلطيف هذا بالمنحنيات ، وخاصة المنحنى الممتد أسفل ذقن أحد الطفلين ممتدا الى ما فوق رأس الطفل الآخر ، وشكل بهذين الخطين المتقاطعين مراكز جذب رباعية تتفاوت فى الاهمية: الوجوه الثلاثة ، وقدرة الفول المحتضنة بفوهات زجاجات مستلزمات الفول !

لوحة « رجل وامرأة »

وهى من مرحلته الباريسية ، وتعكس اللوحة موقفا انقلابيا من موضوع « المرأة » مع احتفاظه بموقفه الاسلوبى بل حافظ على العديد من عناصره التعبيرية السابقة ٠ فلا يزال محتفظا بجو « الزحام » ، وكذلك الوجوه الكنسية وان اقتربت أكثر من وجوه العرائس المصنوعة ٠ ان امرأته « القاهرية » التى كانت أما أو قديسة صارت الآن مادة للهو والعبث ٠

يقول جورج : (أميل أكثر الى نجمة أفلام البورنو ، والسكس شوب !) والواقع أن هذه النجمة التى يمكن مشاهدتها بوفرة فى قاعات عرض شوارع البغاء فى

باريس : شارع « بيجال » وشارع « سنان دوني » لايحفل بها غير القادمين من العالم الثالث !.

يظهر في اللوحة رجل وامرأة بالاضـــافة الى عديد من أشباح شخوص تشكل خلفية لبطلى اللوحة ، وتشـترك مع سيادة اللون البنى المحروق فى تشكيل المناخ التعبيرى للوحة • أما بطلا اللوحة فيواجهاننا بوجهين متحدين ، وان انفردت السيدة باضافة تحد آخر هو سيقانها الممتلئة !. •

لوحة : وجه

يذكر هذا الوجه بنسجيات الفن القبطى ، يحمل الوجه المرهف نفس خصائص وجوه الفيوم • ان المســـاحة البيضاء المؤطرة للوجه تتبادل مع الوجه جذبا ودفعـا ، تارة يكون الابيض خلفية لوجه حددته المصادفة ، وتارة يكون نافذة لا تسمح الا بهذه المساحة الكافية لمصـــافحة هذا الوجه المتحفى •

لقد نفذ البهجورى عديدا من تلك الوجوه ، قال عنها : (ظللت لفترة طويلة أرسم وجوها وشـــخوصا انســـانية بلغت أكثر من الالف • كنت كأنى أحضر أرواح أهـــلى وأقاربى وأجدادى على الورق !)

فى المرحلة القاهرية كان البهجورى يتجول بتلك الوجوه فى الاحياء الشعبية ، والاعمال الطفيلية ، والملابســات الانسانية القاسية لتكون شاهدا على العصر ! ، أما الآن فهى « مجرد » وجوه أو مقاطع من وجوه تتناقض ، أحيانا مع خليفتها ، وتذوب غالبا •• لشحوبها •• فى مســاحة الورق الابيض ؟

صورة شخصية للفنان

على النقيض من الوجه المتحفى السابق ٠ الشـــاحب ٠ يطالعنا وجه الفنان نفسه بأكبر قدر من الصراخ : الخطوط الحادة القاطعة . التحريف اللاذع للملامح . والاصـــباغ الحمراء ٠ تحريف المنظور ٠ صار الوجه قرصـــانيا ٠ شريرا ولكي لا نشاهد غيره فقد احتل أغلب مسطح اللوحة فلا مفر عندئذ من مواجهته أو ازاحته ٠ الا أن هذا الوجه يجسد خبرة الفنان الطويلة في استخدام أدوات الرسم ٠ يتمثل ذلك فى الخطوط البلغية البارعة ٠ فلا ثرثرة على الاطلاق بل وصول الى الاهداف بأقصر الطرق الممكنة : الخطوط المستقيمة ٠

تجريد

نفذ البهجورى عديدا من اللوحات التجريدية التعبيرية واختلفت مع بقية لوحاته التشـــخيصية فى العنـاصر ، واتفقت معهـــا فى جوهر منطقه الفنى ، فمـــا تزال ركائز لوحاته قائمة : الزحام ، عفوية التكوين ، الحيل الفنية البريئة ، الاستعانة بالاسلوب التكعيبى ٠ الجـــديد هو خروج اللـــون من منطقة الحيـــاد ، والتلميح الى منطقة الصراحة الزاعقة أحيانا ، واختفاء التدرج الضوئى ، الا ان لوحاته التجريدية تشف عن أصولها الواقعية ٠٠ غير أنها ما تزال فى تقديرى ، فى طور التجريب ولم ترتفع الى قامة أعماله الاخرى ٠

لوحة : حصان

ترتفع قامة « البهجوري » عندما يتعامل مع أدوات الرسم : السنون المدببة والاحبار ، ومن أجمل لوحاته بها لوحة بعنوان : « حصان » • تتجسد فيها البراعة ، والحساسية ، والخبرة الطويلة ، وحيوية الحوار بين الخطوط المؤطرة للحصان والخطوط الرشيقة • الدقيقة • الداخلية ، والقدرة على تجاوز الوصف الخارجي الى الايحاء والحالة هنا هى اندفاع الحصان الى الامام حاملا ما يشبه الفارس •

الختام

ما ان احتوانا المكان حتي صفعتنى الفوضى الشاملة : النفايات الخشبية • الحديد الخردة ، الاسلاك ، الاحجار ، الاوراق ، مقاعد قديمة ملقاة حيثما اتفق • هل دخل المكان، قبلنا ، مجموعة من الفتوات ؟!

كان علينا أن نسير في حذر نتخطى الحواجز الى أن وصلنا الى جناح جورج البهجورى ! تلك اذن مراسم الفنانين في مدينة الفنون بباريس !!

مراسم بلا أبواب ، أو أعمال فنية ، الا أن « جورج » نبهنى الى ان أصحاب المراسم فنانون من جنسيات مختلفة ، يتمتع بعضهم بقدر لا بأس به من الشهرة ، وأن ما أشاهده الآن من فوضى عابثة ليس الا أعمالا فنية جريئة ! • وحزنت لفناننا المعاصر •• حيث يظهر كل انتاجه الفنى : تشخيصه ، وتجريده ، وتشويهه •• منتميا



امومة : للفنان جورج البهجورى

الى عصور انقرضت • أدركت انزعاجه فلم أخفف عنه بل أبديت اعجابى صراحة بمرحلته القاهرية وفضـــلتها على مرحلته الباريسية • هنا تذكرت المثال العظيم « مختــار » والرعيل الاول من المصورين ، الذين سافروا الى باريس فى فترة من أخطر مراحل التحول فى الفن الحديث ومع ذلك لم يقلدوا بل لاذوا بالمنــابع القومية • أتصـــور أن « مختار » كان بمقدوره ركوب الموجه ، فقــد كان يمتلك من البراعة ما يمكنه من انجاز أعمال نحتية تحاكى السائد من الاساليب ، الا أنه أدرك أن اضافته الحقيقية لن تكون الا فى وطنه ، أولا لان وطنه يحتاج الى عبقريته ، ثانيــا لان أوربا الغربية لن تسمح لفنان تشكيلى عربى بالانتشار العالمى مهما كانت عبقريته •

عز الدين نجيب ..
بين فن "المستوى" وفن "التأثير"

اولا .. عن الانسان

يذكرك اسمه بالمعارك !
لا يكاد يخرج من معركة حتى تراه مستعدا لاشتباك جديد !

كتب القصة القصيرة ، ومارس فن التصوير ، وغرق فى العمل الجماهيرى ، وكتب النقد التشكيلى ، وهو فى كل مجال من تلك المجالات كان يقاتل من أجل فرض مايعتقد أنه صواب ، وكان طبيعيا أن يتعرض للكثير من العسف ، واضطراب الامن ، وتبديد العديد من اللوحات ، بل الى الفصل من الوظيفة ، ولقد شهدت الصحافة وقتها مبارزة كلامية بينه وبين رئيس هيئة الفنون الجميلة الفنان عبد الحميد حمدى ، لم يوقفها غير رحيل رئيس الهيئة ، وعودته الى الوظيفة !

ان مجال الابداع عنده ، ومجال العمل الجماهيرى توحدا فى هدف واحد هو « الاتصال والتأثير » فى الجماهير ، فلم يعنه ، فيما أظن ، أن يكون فنانا شاملا ، موهوبا بقدر ما يهمه أن يحقق دفء التلاقى ، وسخونة الصراع ! ، لهذا كان ينتقل من مجال لآخر دون أن يفقد توازنه ، وحرارته ففى الوقت الذى كان يعمل فيه مديرا لقصر ثقافة كفر

الشيخ استغرقه العمل الجماهيرى ، وانصرف أو كاد ..
عن ممارسة أى لون من ألوان الفن التشكيلى أو الكتابة ،
للدرجة التى تظن معها أنه وجد خلاصه ، واستقر على
اختيار ، فاذا به يفاجئك بعد انتقاله الى الاشراف على القصر
التاريخى « المسافر خانة » بالاستعداد لمعرض ، واندماجه
فى الرسم ، وقتاله منذ اللوحة الاولى ضد الاساليب الفنية
لفنانى القصر الراسخين ! يستفزه الهدوء ، ويحركه
الحماس الدائم الاشتعال .. رغم ضغوطه الصحية !

عرفته منذ سنوات بعيدة عندما كنا طلبة فى كلية
الفنون الجميلة بالقاهرة ، وكانت تجمعنا وبعض الزملاء
من جيلنا القراءات المشتركة فى الادب ، والسياسة ،
والغرف الضيقة ، والفقر ، والصعلكة ، وتجمعنا الاحلام
التى لم يتحقق منها شىء .. بل تحقق معكوسها !

اختار وهو ما يزال طالبا فى الفنون الجميلة الانحياز
الى شرائح الفقراء ، وتغنى فى لوحاته وقصصه بالفلاح
المصرى ، فكان مشروع تخرجه أقرب الى القراءة التشكيلية
لرواية « الارض » لعبد الرحمن الشرقاوى ، واذكر انه
قوبل وقتها ببعض الملاحظات الاعتراضية على المشروع ،
فقد اعتبر البعض لوحاته أقرب الى السرد التوضيحى ، وعلى
الرغم من أن تلك الملاحظات لم يجانبها التوفيق فانها
أسهمت ــ أعنى تجربة مشروع التخرج ــ فى تشكيل
ملامح ميزته عن بقية الفنانين المصريين ، فلم يكن « المشروع »
مجرد مناسبة عابرة سجل بها انحيازه ، بل اننا نلمس
تأكيدا لهذا الانحياز عبر معارضه اللاحقة ، ويمكننا الآن ،
وبعد مرور تلك السنوات على اسهامه فى الحركة التشكيلية
بصورة جادة أن نقرر أنه يقدم « النقيض » لكل المطروح

فى الساحة ، وقد اختلف الكثير من الفنانين المصريين مع نتائج « عز » ووصفوا أعماله بأنها « دعائية » فجة ، الا أنه يوجد فى تاريخ الفن قديمة وحديثه أعمال دعائية عظيمة ، منها على سبيل المثال اللوحة الشهيرة التى توجها النقاد لوحة للقرن العشرين ـ أعنى ـ لوحة « الجورنيكا » للفنان « بيكاسو » بل ان فيها من الاستعارات الادبية ، والمبالغات الميلودرامية ما يفترض أن ينفر هؤلاء الفنانين ، وقد قدم « بيكاسو » لوحته بلغة تشكيلية بليغة ، تعكس درجة عالية من عمق البحث ، وقدرة على التأليف •

قال عنه الفنان والناقد محمد شفيق فى مجلة الطليعة يناير ١٩٧١ :

« نحن هنا ، اذن ، أمام فنان شديد التفاعل مع أحداث مجتمعه • ايقاع مشاعره ورؤيته هو ايقاع المتغيرات المستمرة التى تعترى حياة قومه وشعبه وكأنه «الترمومتر» الدقيق ، البالغ الحساسية ، الذى أشار اليه « بيكاسو » هذا « الترمومتر » الدقيق الذى مهمته التقاط المتغيرات الدائمة التى تعرى درجة حرارة جسم الواقع جسم المجتمع المحيط » •

معرض عام ١٩٦٤ بقصر ثقافة الانفوشى

كان هذا معرضه الاول ، وقد أقامه بقصر ثقافة الانفوشى بالاشتراك مع الفنان » زهران سلامة « وجاء المعرض

تعبيرا عن معايشة لمشروع السد العالى ، بعد رحلة قاما بها على نفقتهما الخاصة ، الى مواقع العمل •

كان الاعلام وقتها قد خلق مناخا حماسيا دفع العديد من الفنانين للتسابق لزيارة ذلك المشروع ، وقد نظمت رحلة بصورة رسمية ضمت عديدا من الفنانين المتميزين ، كان من نتائجها اقامة معرض بقاعة الفنون الجميلة التى انقلبت الى بنك « انفتاحى » فى عصر آخر ! ، وعلى الرغم من الطابع الاعلانى لتلك الرحلة الجماعية فانها كانت محركا للفنانين للخروج من المراسم الى الطبيعة ، والانفلات ولو مؤقتا من سجن ذاكرة معزولة ، وربما كان من نتائج تلك الرحلة ظهور جماعة تسمت باسم « التجريبيين » ، وقد اعتبرت البيئات المصرية المنابع الاساسية للالهام ، وتحررت الجماعة ـ فى ذلك الوقت ـ من القوالب المحفوظة وأسهمت ـ قبل سقوطها فيما بعد فى الشكلية ، فى تشييد دعوة للخروج من دائرة لوحات « الكتب الفنية » كملهم وحيد •• الى البيئات المصرية الخصيبة بالتنوع ، ولم يشغل « عز » فيما يبدو ، التلقى التلقائى لبيئة قرر معايشتها بقدر ما كان يريد أن يلتقى « بالانسان » وفق مفهوم مسبق ، والمعرض فى مجمله كان تسجيلا لعلاقة الانسان ببيئة أقل شأنا منه •

ففى الوقت الذى ظهرت فيه أعمال فنانين تمجد الالات العملاقة ، وتحتفل بالتراكيب الميكانيكية المعقدة ، كان « عز » يرجح كفة الانسان فأظهره عملاقا بالقياس الى الجبل ، والانسان هنا هو « الجماعة » التى تشكل بالعمل الجماعى كيانا واحدا ، ونغمات توافقية • ترتفع

الاكف معا لترفع كتلة ، وتجتمع القبضات القوية لاقتلاع عائق ما ، أو ربط شيء ما .. فاذا توقف لحظة لرسم « وجه » فان ابتسامة الرضا والتفاؤل تلون ملامحه المجهده ومع هذا الدفق الانسانى فى « الوجوه » فانه يخرج بها من حدود التسجيلية المباشرة الى تقديم ملامح لبطل تلك المرحلة ، وتتجه اللمسات التصويرية الى الاختفاء ، أو الظهور الهادىء ، الرقيق على النقيض من أغلب اللوحات الاخرى ، حيث تظهر اللمسات المندفعة ، التلقائية ، وتشيع فيها سخونة العجالات . ان لوحات المعرض مطبوعة بالطابع الروائى ، سادتها الالوان البنية، وهى مفردات ظلت تتردد عبر معارضه المختلفة ، وقد وقع فيما يبدو ، اتفاقا ذاتيا على التمسك بلون الصخور ، والطين ، ونبذ الشفافية ، وكل ما له علاقة بلحظات الترويح العابرة ! .. لهذا عندما كان يعمل في الاسكندرية لم نشاهد له لوحة واحدة عن ذلك الساحر ، أعنى « البحر » ، والذى لم نلتق بزرقته الا فى لوحات رسمها مؤخرا عن الصحراء !

من اللوحات اللافتة فى هذا المعرض عجالة صغيرة المساحة ، منفذة بلمسات عريضة ، وحاسمة ، بألوان بنية داكنة تمثل « رافعات » تحاصر جبلا فى بؤرة اللوحة ، وتبدو الرافعات أشبه بكائنات خرافية تتجه للانقضاض عليه ، ويبدو الجبل ضئيل الشأن ، وهو ينتظر النهاية الاكيدة أمام قوى التغيير القادمة !

ان لوحات « عز » فى هذا المعرض وغيره من المعارض اللاحقة تبدو متقشفة ، ينعدم فيها الابهار « التكنيكى » الذي يحرص عليه بعض الفنانين المصريين ، وتسودها ريفية

خشنة فى اللمسات ، وعلاج السطح التصويرى ، وتختزل فيها الالوان ، بشكل عام ، الى ألوان محدودة للغاية ، وكأنه يحتشـد لخشـونة الواقع بخشونة مماثلة فى عالمه التصويرى ! •

موقف الفنان بعد هذا المعرض !

جرفه العمل الجماهيرى فى قصور الثقافة •• لسنوات، وانصرف عن ممارسة الفن التشكيلى • قد يرجع هـذا الى انه كان يفضل « تأثير » اللوحة على « مستواها » ، وربما لـم يكـن يرضيه التحـول اللامحسوس الذى تحـدثه « اللوحة » فى الذوق العام ، أو فى فعل « التغيير »فكان يحمل اللوحة فوق ما تحتمله ، ولعل هـذا هو الذى دفع « عز » كما يحدث مع العديد من فنانى العالم الثالث الذين يمارسون العمل الجماهيرى ، الى الزهد •• أحيـانا •• أو التشكك فى جدوى الفن ، فينفد صبرهم عنـدما تعـود لوحاتهم الى المخازن ، ويكتشـفون بمرارة أن « اللوحة » ليست سلاحا قاطعا ، أو بيانا للقتال ، أو طاقة لحشـد الجماهير ، فاللوحة مهما تضمنت من التحريض والاثارة فانها تقف مخذولة الى جوار الصورة الوثائقيـة من حيث « التأثير » ، كالفارق الصارخ بين الصـور الوثائقية التى التقطت لمذبحة « صـابرا ، وشـاتيلا » واللوحات التى استلهمت هذا الحدث البشع ، ولا شك أن الهمـوم التى تثقل فنان العالم الثالث التقدمى تدفع به دفعا الى الشعور باللاجدوى من الفن ، وتؤرقه أحيانا بالشـعور بالذنب ، وتحاصره بشتى المشاعر المحبطة •

معرض عام ١٩٦٩ بقاعة اتيليه القاهرة

كانت النكسة قد وقعت ، وكثير من الاحلام قد أجهضت وساد شعور عام بالمرارة ، وانتقل « عز » من صخب العمل الجماهيرى بكفر الشـيخ الى صـمت القصر التاريخى « المسافر خانة » ، ووجد نفسه بلا عمل تقريبا ، فبالقصر عديد من المراسم يحتلها فنانون مشغولون بانتاجهم ، ولم يكن أمامه بعد أن صارت تجربة كفر الشيخ مجرد ذكريات وأمام اغراء الاثر التاريخي ، والحي العريق الشـعبى ، ومشروعية تأكيد الذات الا أن يعاود الانتاج ، وأقام معرضا مشتركا مع كاتب هذه السطور عام ٦٩ بقاعة اخنـاتون القديمة قبل أن تتحول الى مطعم ٠ !!

كان معرض « السد العالى » ترديدا لتفاؤل عام ، وكان هذا المعرض انعكاسا لشـعور عام بالمرارة ، واذا كانت مواقع العمل بالسد هى مثير التجربة الاولى فان « حوارى الجمالية » كانت مثير التجربة الثانية ، كما لم يخل الامر من ارتحال الى الذات لاستجلاء ما بها من مخاوف ، وأحزان

كان انسان السـد العـالى عملاقا ، فصار فى معرض ١٩٦٩ مسخا حجريا ٠ انقطعت أسباب اتصاله بالآخرين ٠٠ الا أن المعرض من ناحية التصوير كفن له مقـوماته الخاصة كان أنضج من سابقه ، وتميز بالتجريب ، فتنوعت الاساليب ، فمن محاولة لتأكيد « الكتلة » الى محـاولة للتخفف منها ، الى محاولة ثالثة الى التسطيح ، وتجـريد العناصر ، كما تنوعت اللمسات ، فمن لمسات متدفقة تأخذ شكل الصدى للخطوط الخارجية لاشكال تبدو منحوتة كما فى لوحة بعنوان « الخوف » ، الى تلاشى اللمسـات ،

تقريبا ، فى مسطح المساحات المجردة ، كما خرج فى هذا المعرض بصورة استثنائية فى بعض اللوحات عن مفرداته اللونية الى ألوان صريحة ، ومن أطرف لوحات هذا المعرض لوحة بعنوان « صـــانع المفاتيح » • تعتمد على مفـــارقة كاريكاتورية ، فصانع المفاتيح المشار اليه •• أعمى يشـــبه تمثال بوذا ، ويماثل فى تكوينه المقفل ، الســـاكن •• صندوق المفاتيح الموضوع أمامه • تميزت اللـــوحة بصراحة الكتل والمساحات الهندسية ، وحرص على التركيب البنائى وتبدو كتلة الرجل الصندوق محاصرة من كل جانب •

ان الانسان فى هذا المعرض يبدو مغتربا • وحيـــدا • مضغوطا بأعباء لا قبل له بتحملهـــا ، أما على مســـتوى الشكل فعلى الرغم من ســـكونية التصـــميمات فان حركة عجينة اللون العفوية ، واللمسات الانفعالية كانت تكسر ، الى حد ما ، تلك السكونية •

معارض متنوعة

قدم بعد ذلك أربعة معارض فى الاعـــوام ٧٠ ، ٧٤ ، ٧٥ ٧٦ وهى فى مجملها تشـــكل خطوات نحو « الداخل » • والانصراف عن « الخارج » كمثير جمالى ، والتعلق بالفكـــرة والرمز ، وكان يتمحور كل معرض من تلك المعـــارض على وسيط رمزى ، ففى معرضه المشترك مع الفنان أحمد نبيل عام ١٩٧٠ بقصر ثقافة قصر النيل كان عنصر « المرأة » هو المحور : المرأة الحسية • الممتلئة أنوثة • التى تصدمنا رغم هذه الحيوية الظاهرة بسبب بتر ذراعيها ، حيث لا تصلح بعد ذلك الا أن تكون « شيئا » للزينة ، أو التأمل •

صندوق مغلق على الاسرار ، ويظهر فى المعارض اللاحقة اتجاه الى الهندسية ، وتسطيح العناصر ، والغـــاء البعد الثالث ، وتشرق على اللوحات الالوان الصريحـة ، كما تتجلى المساحات الواضحة ، وتظهر الملامح الغنـــائية فى « الشكل » فتقترب بعض اللوحات من مذاق النســجيات وينتقل من وسيط المرأة : أو فينوس بلا ذراعين الى وسيط المرأة ٠٠ لكن بعد أن تصير شكلا وسطا بين الشـجرة ، والمرأة ! ، وعلى الرغم من القشرة الغنائية فان الاستعارات والرموز المتخمة بها اللوحات توحى بمعكوس هذه الغنائية، وتؤكد على نغمة الاغتراب ، وانتظار الفـارس المخلص ، وقد خفض هذا الازدواج ، فى تقديرى ، من حرارة العطاء الدرامى ، وأوقف الرموز عند النبرة الميكانيكيـة : ففى اللوحات تظهر المرأة الحبلى بفارس المستقبل فى طـرف ، ويظهر الفارس المنتظر فى الطرف الآخر ٠

الصبار فى مواجهة الشمس ٠

الارض الحبلى تضم فى رحمها امرأة حبلى ٠

الهلال الاحمر فى مقابلة مع القمر الازرق ٠٠ وهكذا ٠٠

وقد يدفعه الحس النقدى ، وروح التحدى التى يتحلى بها الى الادلاء برأى فى المطروح فى الساحة التشكيلية كان الافضل له أن يدلى به كتابة ، فقد أراد أن يدلى برأيه فى استخدامات الحروف ، والكلمات ، واســتخدام وحدات فلكورية ، وغير ذلك من العنـــاصر المأخوذة من الموروث فنفذ لوحتين استلهمهما من شعر « سمير عبد البـاقى وامتلأت اللوحتان بزحام من العناصر المتنافرة : كلمات بالخط النسخ ، ولعبة طائر خشبى ، وعازف للعـــود ووجه عملاق خلف القضبان ٠٠ والارجح أنه وجه مصر

غير أن « عز » يكون أكثر اقناعا عند استلهامه البيئة، المكان ، ولقد قدم معرضا عام ١٩٧٦ بالمركز الثقافى السوفييتى يسجل به العودة الى الحارة المصرية من جديد، فدارت لوحات معرضه حول لاعبى السيرك الشعبيين ، وعربات البطاطا ، ووضعهم فى أوضاع بهلوانية ، الا أن وجوههم كانت هى العنصر الثابت ، الذى يواجهنا ، ويحاكمنا ، ففى لوحة « دائرة الخناجر » يواجهنا اللاعب بوجهه الحزين عبر دائرة الخناجر التى تتجه بسنونها المدببة الى وجهه الذى يحتل بؤرة الدائرة ، ومجموعة البهلوانات تتميز بدفء الرسوم السريعة ، الا أنه كان أكثر توفيقا عندما قدم دراسات لبيوت الجمالية فى عدد قليل للاسف من اللوحات • وقد عكست قدرات تصويرية فى تحليل واجهات المنازل الشعبية ، الا أنه وصل الى نضجه الحقيقى ، فى تقديرى ، عندما عاود استلهام ومعايشة البيئة المصرية حيث اشترك مع عدد من الفنانين فى رحلات الى الوادى الجديد وجنوب سيناء نظمتها الثقافة الجماهيرية ، وكان من نتائج تلك الرحلات بالنسبة له اقامة معرض دار حول تلك التجربة بأتيليه القاهرة فى شهر ابريل ١٩٨٤ •

معرض ابريل ٨٤ ••
والعودة الى المنابع الاولى

بهذا المعرض يعود « عز الدين نجيب » بعد عشرين عاما الى نفس المنابع : مواقع من البيئة المصرية يستلهمها ، ويتوج معايشته لها بمعرضه الذى أقامه فى أتيليه القاهرة

عام ٨٤ ، وأفصح المعـــرض عن نضـــج خبرة السنين ، من سيطرة على الادوات التصويرية ، الى طريقة التعامل مع المثير الجمالى ·· الى تأكيد على اختيار قديم ·· بالانحياز الى تطلعات الشعب ·

ينقسم المعرض الى قسمين : قسم خصصه لتجـــربة « الوادى الجديد » ، والقسم الآخر لتجربة « جنـــوب سيناء » · فى لوحات الوادى الجديد نلمس انجذابا للشكل المعمـــارى المجسم للعمارة الفطرية لاهل الوادى ، التى أفلتت من برودة عمائر المدينة ، وتعقدها ، ومن هنا تنشأ الالفة بينها وبين الوافد الغريب ، الا أن هذه الالفة سرعان ما تتبدل ، ويفقد المثير المباشر جدته لتطفح على السطح من جديد تعقيدات المدينة ، وهموم الفنان ،وموقفه من مجتمعه ومن الحياة · وتتجسد فى اللوحات نتائج أخـرى · قام « عز » برحلته الاولى الى « السد العالى » منـذ عشرين عاما وسط مناخ اعلامى تفاؤلى انعكس على تجربته ، وذهب الى الصحراء بعد أن تلاشت احلام جيله وتحقق معكوسها فى الواقع · ومن هنا ظهرت نبرة الاحتجاج ، خاصة فى لوحات سيناء ·

ان أماكن الرحلة ملهمة ـ كما أشرت ـ تجبر « المصور » على أن يكون تلميذا جادا ، ففى العمارة الفطرية ، والكثبان الرملية المتنوعة الاشكال ، والجبال ، والشمس الصريحة والسماء الصريحة ما يحتاجه « المصور » الدارس من اثارة جمالية ، ومن هنا انجذب لذلك التصادم الحاد بين النور والظل ، والتقابل بين الساخن والبارد ، وتغلغل الظلال فى الفجوات والفراغات الهندسية ، وتسللها الى المدرجات ·· وهكذا ··

وقد فرض هذا « الظل » حضورا أغرى الفنان بوضعه موضع البطولة فى أغلب اللوحات ان لم يكن كلها ، فأعطاه دور ربط العناصر الرئيسية فى التكوين ، ونوع مواقعه فقد يأتى ـ مثلا ـ من مصدر مجهول ، وقد يحتـل بؤرة اللوحة ، فى وقع حاد ، تخترمه بؤرة ضوئية ، تبدو مباغتة أقرب الى الطلق النارى ، وتسمح الظلال بظهور شـبح انسانى يحاول منازعة فجوة الضوء ، وقد يضيف عنصرا حيوانيا يربط به عناصر الكتل المعمـارية ، ويترك فى النفس أثرا مبهما ، الا أن أغلب الشخوص الموضـوعة فى اللوحات تبدو مثيرة للتساؤل ، وربما داخله الشـك فى الممكنات التعبيرية للعناصر المعمارية ، فأستدرج الى فرض شخوص فى أوضاع مسرحية ، أو أوضاع تذكر بالحكايات الشعبية ، بل وبأداء يكاد يختلف عن أدائه عند التعامل مع الاشكال المعمارية ذات الاصول الواقعية ٠

ان لوحة « الحذاء » للفنان « فان جـوخ » تنتمى الى موضوع « الطبيعة الصامتة » وعلى الرغم من اختفاء العنصر الانسانى فى اللوحة فان هيئة الحـذاء تبدو كما لو كانت اقتلعت منذ لحظات بعد رحلة شاقة فى قدمى فلاح كادح ، وسيقان المقعد فى لوحته « المقعد » تذكر بسـيقان بشرية لانسان مطحون ٠ ان الانسان مسجل فى آثاره ، فبيت الانسان هو جلده الثالث ـ كما يقال ـ بعد جلده الطبيعى وملابسه ، و « عز » يعى هـذا فهو يقول فى كتـالوج معرضه :

« انسانى ليس جسـما ، وليس رمزا ذهنيـا مجردا : انه نفس بشرى يتردد : حتى فى الجماد والطين » ٠

وربما لهذا السبب كان أكثر توفيقا فى اللوحات التى

اختفى فيها الانسان بهيئته المباشرة ، كما وفق فى العجالات التى نفذها على الطبيعة بالباستيل أو الفحم ، وكذلك مفرداته اللونية التى لم تفقد أصولها السابقة قد صارت أكثر صفاء •

أما القسم الثانى من المعرض فكان عن « جنوب سيناء » أو العمارة الطبيعية : الجبال • الكثبان الرملية • الكتل الحجرية المتناثرة •

قال عالم الجمال (كروتشه) : « الطبيعة خرساء الى أن يستنطقها الانسان » ، وقد استنطقها « عز » هموم الواقع المصرى والعربى ، فانقلبت الصخور بشرا يحتج ويعترض!

تتشكل الصخور ، تارة ، شكل طائر أسطورى • مسيطر ، يهيمن على منحوتات بشرية منكسرة ، ويلبس الجبل « تارة » أخرى هيئة انسان عملاق نائم ، أو صريع كما ينبت الجبل جموعا بشرية فى قمته تندفع فى مظاهرة كونية ، وقد تأخذ الصخور شكل أجساد نسائية تتبادل حوارا أسطوريا ، وقد ينتقل التلميح الى التصريح فتظهر وجوه صريحة مؤطرة بالاسلاك الشائكة ، أو تثبت فى أشجار الدوم •

لقد صارت الصحراء مسرحا حقيقا ، أبطاله الاحجار ، تعلن ادانتها واحتجاجها ، ضد ظروف وأحداث تستحق ما يوجه اليها من اعتراض !

محمد حجي ..
والخيارات الثلاث !

مدخل (أ)

كان ، وأمسى ، وأصبح ، وصار من الامور الاعتيادية • المؤسفة ، والمؤلمة ، والمعطلة أن نتبادل نحن الفنانين ، مصريين ، وعربا الانقطاع عن الحوار ، والاستسلام للحواجز الفاصلة التي يقيمها سوء الفهم ، وسوء النية ، وأن نتبارى بعيدا عن الحلبة الحقيقية •• في سوق المحاكاة والتبعية حيث لاعمل الا تتويج انجازات الفنان الغربي نموذجا وحيدا للتطور ؟

نتلقى الجديد عنده بوصفه « الافضل » • نهاية المطاف « الاكثر » التماعا وجودة « والاكثر » فائدة للصحة ! • نرى تاريخ الفن في استقامة « المسطرة » لا تؤثر فيه الانتصارات والهزائم • الثورات والانتكاسات • الميلاد والموت • التحولات الكبرى والصغرى • لا نستطيع تصور تاريخا لوجدان انساني متقلب ومتغير ، ولهذا لا نستطيع تصور ميلاد « جنس فني جديد » يستحق مسمى جديدا يمارس به تطوره الخاص ، بل لابد أن نفرضه قسرا على « الجنس الفني الذى انفصل عنه ، فنفرض على مصطلح فن التصوير PAINTING » ما لم يحمل من خصائصه الا القليل • نتبنى « الجديد » من وجهة نظر ترجح ما هو « أبدى على ما هو متغير دون العناية ،

المدققة لدوافع من أبدعوه • يرى كثير من الفنانين المصريين نتاجات « الكمبيوتر » في مجال الفن ـ مثلا ـ وما نشاهده في مجال « الفيديو » شكلا لابد من فرضه على فن التصوير ، بينما من الخير للمنتج الفني الجديد أن يسمى اسما جديدا لايتفاضل مع سابقة بل يتميز عنه بالاختلاف .. الذى يبرر سياق آخر للتطور .

الا أن هذه النظرة من شأنها بالطبع أن تقلل من الانبهار بالجديد الذى يبرر استخدام « أفعل » التفضيل ، ويكسر الاعتياد على الاجماع في التصفيق للشيء ونقيضه ، ويحرم من متعة الركوع للسيد المتبوع !

يؤيد هذه النظـــــرة « المتحجـــرة » تحجر آخر يتسم بالبراءة (!) ، ويسهم في تثبيت الغيبوبة والعزلة (العربية ـ العربية)تقرأ كلمات البشـارة عن العالم الذىصار قرية . أسرة متحابة • اقرأ ـ مثلا ـ كلمة « صـلاح طاهر » في مقدمة بينالى الاسكندرية لدول البحر الابيض يقول : (في سرعة مذهلة ـ عن طريق الاقمار الصناعية مثلا تسـتطيع أن ترى وأنت في مكانك في بقعة ما في الكرة الارضـــية ما يحدث في بقعة أخرى تبعد عنك ألوف الاميال • فلقاء الانسان لاخيه الانسان بتلك السـهولة في أى مكان في العالم ، عن طريق الطيران واللاسلكى والكتاب والتليفزيون وتبادل الافكار والفنون ، جعل مفهوم الشعور الانســانى يقرب البشر من بعضهم البعض فتحيط بهم الالفة والود في كل مكان) •

نتمنى بالقطع السلام والمحبة للبشر في كل مكان • الا أن الامنيات شيء وتحققها شيء آخر ، ولست أدرى كيف أقنع الفنان نفسه بوهم « التحقق » على الرغم من مطالعاته

اليومية لنشرات المفجعـــات فى التليفزيون ، والصحافة ، وما يدور فى اذاعات العالم •

ان تصور العالم قرية صغيرة أو أسرة متآلفة ينفى عن العالم حقيقته ، ولا يميز بين كيانات الثقافية المختلفة ، ويرى الاوطان أوانى مستطرقة • طبيعة صامتة • أشكالا بلا تاريخ • انجازا شيطانيا •• ان هذا التصور يشكل تيارا أساسيا فى الابداع فى المنطقة العربية •

الا أنه فى المقــــابل ، هنـــــاك تيار آخر يســعى الى التواصل مع الجماهير ويقدم فى الوقت نفسه اجتهادات مختلفة فى البحث عن ملامح لفن قومى • لا يعترف بعض فنانيه بجدران قاعات العرض المغلقة ، ويفضلون البقاء فوق الجدران الخارجية أو فى صفحات الكتب • من هذا التيار يلمع اسم الفنان « محمد حجى » نشر بعض رسومه ولوحاته فى كتابين : الكتاب الاول بعنوان : (شـــمال ـ يمين) والكتاب الثانى بعنوان : (رســـوم من ليبيــا) • ونجح بكتابيه فى تحقيق أهداف ثلاثة : المســـــتوى ، والذيوع ، والتأثير •

انتهج فى كتابه ورسومه الاخرى ، التى لم يتح لها بعـد أن تنشر فى كتاب ، عدة أســـاليب ، أو بمعنى أدق عدة خيارات ، جسد بها اجتهادات فى حل معادلة (الاصـالة والمعاصرة) أو الموروث والوافد، أو ما شئت من اصطلاحات فى هذا السياق ! •

أخذ من الفن المصرى القديم ما يتميـز به من بنـــائيه ورسوخ ، وهجنها بالاســـلوب « التكعيبى » والاســـلوب « التعبيرى » ، فجاءت « تكعيبة » واضحة المعالم ، عريضـة

المسطحات ، واستلهم بالاسلوب الناشىء •• موضوعات تمس واقع الحياة العربية المعـــاصرة ، منحـازا الى شرائح المقهورين فيها • كتابه الاول وثيقة احتجاج ضد الانظمة العسكرية أينما وجدت ، وكتـــابه الثانى يعبر عن جوانب من حياة الناس فى « ليبيا » ، كما رسم عديدا من المناظر كان أبرزها مناظر الجبال الخشنة • الجافة • ذات الالوان اللاذعة •

•• لكن لنعد الى بداية أخرى للتعرف على « الفنـان » وفنه ! •

مدخل « ب »

تزاملنا فى الكلية ، وفى خشونة الغرف الضـــيقة المعتمة فى الاحياء الفقيرة ، وفى المتاعب الاقتصـادية التى لم نكن نجد لها من مسكنات سوى مطعم شـــعبى بجوار الكلية كنا نطلق عليه « شاليه الفنون الجميلة » •• حيث الاكل « على الحساب » والمناقشـــات التى لا تنتهى فى الفن والسياسة ، واســـتعارة الكتب أو شراء ما تســـمح به الميزانية (!) ، والغرق المتـاح فى مكتبة الكلية الحـــافلة بكتب الفن • وكانت المنافســـة حامية بين عدد محدود من الطلبة كان أبرزهم « محمد حجى » الذى ظل لســـنوات يحتل الموقع الاول بيننا • كان لديه من المهارة والصـــبر ما اظن أنه لم يتوافر لدى أى طالب فى تاريخ الكلية التى لم تكن فى ذلك الوقت تشترط « المجموع » بل تشترط الموهبة ، وكان « حجى » حاصلا على مجموع يؤهله لدخول كلية الطب ، غير أنه فضل عليها كلية الفنـون الجميلة ،

ومن أجل تحقيق هذا الهدف خاض معارك عائلية . كان يحصل في معظم لوحاته ذات الطابع الاكاديمي على الدرجات النهائية ، وكان « الاتيليه » الذى نعمل به يضم أربع مراحل ، وقد صار بعضنا من ألمع الفنانين التشكيليين الآن : كمال السراج ، زكريا الزيني ، أحمد نبيل ، صبرى منصور ، محمد رياض سعيد ، محيى الدين اللباد ، عز الدين نجيب ، نبيل تاج .

ولقد لمعت أسماء أخرى بالطبع من أقسام أخرى كأقسام « الجرافيك » و « الديكور » و « النحت » وبقدر ما كان « حجى » حريصا على أن يكون « الامهر » في الاداء ، كان حريصا أيضا على أن تصل لوحاته الى أكبر عدد من المتلقين ، وفوق ذلك كان يتمنى أن تخرج عناصر اللوحة من صمتها الحتمى داخل اطار اللوحة ، وتصير طاقة للتحريض في نفس المشاهد . الا أنه لم يكن يلجأ الى « الدعائية » التى تكشف في معظم الاحيان عن فقر في الموهبة ، ونقص في المهارة ، بل كان مدفوعا بحرارة ريفية للتواصل مع الاخرين باللغة التى يجيدها . غير أنه كان بدافع حبه لهم يلتقى بهم في منتصف الطريق ، لهذا كان يكتفى بصوت الرباب ، وبوتر أو وترين . ينشد به جداريات سياسية على حوائط قريته، كما أصدر بالاشتراك مع شقيقه الطبيب الراحل : « أحمد حجى » مجموعة من مجلات الحائط ، عرضتهما للعديد من المتاعب ، بالاضافة الى لوحات رسمها عن مناظر لقريته ووجوه فلاحيها ، تعكس قدرة باهرة على المحاكاة ، وان لم تخل من ايحاءات بتوجهات كانت لا تزال مستترة ، نحو الاسلوب التعبيرى ، الذى تبلور في السنوات النهائية من الدراسة .

لم تكن « تحريفاته » للشخوص والاشكال قد اتخذت الطابع « التقبيحى » كما نراه فى الفن الغربى ، بل كانت تحريفاته للشخوص والاشكال الطبيعية قريبة الصلة بجماليات المنحوتات المصرية القديمة ، وربما كانت قريبة أيضا من نماذج الرائد المصرى : الفنان « محمود سعيد » كنت ترى شخوصه عملاقة • كتلا راسخة ومؤكدة • نقية من اى ترهل • مؤسسة على أشكال المكعب ، والاسطوانة، والمخروطى •

كنا مفتونين فى ذلك الوقت بفنانى « أمريكا اللاتينية » والفنانين « الاسبان » وخاصة « جويا » وحياته المتقلبة ، ولوحاته المتمردة الساخرة من الاسرة الملكية ، وتصويره لاغتيال الثوار ، وبطولة الشعب ، أو نفوره من قوانين محاكم التفتيش •

وكنا مبهورين بلمساته ، ورسومه المحمومة • لهذا اكتسبت كتل « حجى » الصرحية مذاقا أرضيا خشنا ، ولقد صاحبه هذا الطابع حتى اليوم •• أعنى به •• تلك الخشونة المرهفة !

أتيح له أن يعمل ، بعد ذلك ، بمجلة اقليمية تسمى « المنصورة » •• حققت بعض أحلامه فى التواصل مع الجماهير ، فقدم بها تحقيقات صحفية مرسومة ، وقد سمحت له تلك التحقيقات بالتجول والتعرف على جوانب تفصيلية من بيئته •• لا يكتشفها عادة فنانو المراسم المغلقة – المعروفة ثم انتقل الى مجلة « الطليعة » ثم روز اليوسف •• التى واصل فيها تحقيقاته المرسومة فى مجلتى « صباح الخير » و « روز اليوسف » حيث كان المولد الحقيقى لما يمكن أن نطلق عليه « الخيارات الثلاثة »

يطرحها الفنان لنفسه ، كما يتوجه بها الى عالمنا العربى المأزوم •

الخيار الاول : التأمل الصوفى !

نشرت تلك المجموعة من الرسوم الملونة بألوان « الفلوماستر » عام ١٩٧٠ مصاحبة لمقالات كتبها « مصطفى محمود » تحت عنوان « التفسير العصرى للقرآن » بمجلة « صباح الخير » ولم تكن رسوم « حجى » توضيحا لرؤية الكاتب ، بل على العكس ، كانت المقالات مثيرة لتأملات خاصة ، أكسبت الرسوم تفردا واستقلالية • أستطيع أن أزعم الآن أن تلك الرسوم قد أعطت شعبية لخامة أقلام « الفلوماستر » ، فلم تكن تحظى من قبل باهتمام ذى بال • ربما كان مبتهجا بتلك الالوان الصريحة ، الصداحة وربما كان مبتهجا لسبب ما لا أعرفه • المهم أن تلك الرسوم كانت تمتلىء بالاغنيات الملونة •

التقينا فى تلك الرسوم ، بالفرح اللونى ، والنقاء ، والصراحة فى الكتلة ، فلا زيادات تفسد الاستدارات والاسطوانيات فى أشكاله النباتية والحيوانية • ربما كانت بالنسبة له وقفة لالتقاط الانفاس ، وازاحة الهموم المؤكدة التى تأتى بها من كل جانب نوافير الدم العربى ، فهى أغنيات للجمال الخالص • لا تصادم حادا فى درجات الضوء والظل بل تآلف جميل •• الا أن هذا السعى لم يخفف من كثافة الكتل ، وربما حدث العكس •• فقد

رسخت الكتل ، ووضحت المعالم ، وأفصحت عن انتمائها الى شخصية فنية واحدة تتسع للعديد من الاساليب •

الخيار الثاني : الغضب والتحدى !

نشرت عام ١٩٨٢ تحت عنوان « شمال يمين » ، وهي رسوم انقلابية : ضد رسومه السابقة واللاحقة ! ـ صرخة مدوية بالاسود والابيض • نسف فيها الكتل الغنائية ، والتجويد الانيق ، واستنطق كل ممكنات « اللون الاسود» التعبيرية في اشتباكه المتبادل الاكتســـاح مع « اللون الابيض » لم يعد المسطح الابيض أرضية ســـاكنة • بل صار طرفا آخر في صراع الديكة • من ثم ، تحرر الفنان من بؤر محورية للوحاته فظهرت كل العناصر متقـــافزة متزاحمة •

أنجزت تلك الرسوم قبل « بعض » المذابح العربية ، ونشر الكتاب بعد بعض المذابح العربية أيضا ، وها نحن نكتب عنه في أعقاب مذابح جديدة بأيد عربية : « صابرا وشاتيلا رقم (٢) ، وعلى الرغم من أنه لم يســـتلهم مذبحة بعينها ، فان الكتاب يعبر عن كل المذابح ويدينها ، أو كما يقول عنه الشاعر « محمود درويش » في مقدمته البليغـة للكتاب : (انه زمن الارهاب الاسود • ارهاب يميني ولو وقف على يسار الضحية • ارهاب أصيل ، عروبى ، نابع من ذواتنا ، غير مستورد • مستتر خلف حجاب رغم انه ذكر • ويصلى خمس مرات في اليوم ، اذا شئتم ، نقى ، أصولى ، يقطع اليد الممتـــدة الى الرغيف والحـــرف بحد السيف ، وفق الشريعة ، وأحيانا متمدن : يستخدم أرقي

أدوات التعذيب البشرى ومراقبة الاحلام على الشاطىء .
وسرى ليجعلك القاتل والقتيل في جسد واحد . وعلنى :
كمنشآت النفط التى تجتاح القيم ، وكصحف هذه الايام
وكشاشة التليفزيون التى لا يغادرها وجه الحاكم الذى
ألغى الفكاهة .. فلنعلن أننا في زمن الارهاب ، في زمن
الارهاب الاسود) .

.. بانتقال الفنان من « حالة » تعبيرية فى « التفسير العصرى للقرآن » الى « حالة » تعبيرية أخرى في « شمال يمين » تبدلت ملامح الاسلوب الفنى ، كما أشرت ، ويثرى اختيار قصائد « منافسة » .. فكانت مباراة جعلت صفحات الكتاب السوداء ملتهبة ! .

احتشد « حجى » بكل الممكنات التعبيرية التى تصل بالمتلقى الى أهداف واضحة ، فقد جمع كل المتغيرات فى اطار واحد ، التصوير البشع للوجوه « والايدى » .. للقتلة والمقتولين معا ! . وانطلق بتلك التحويرات الى أقصى ما يستطيع في حوارية « القهر والخوف » ، فالقاهر وحش .. تمتد أنيابه لتحتل جانبى وجهه ، وتلتحم معتصرة ضحايا لا نراها ، والمقهور ، دودة . مطاطية . مرتعدة . مختلطة . متصادمة . لا طريق أمامها للانفلات . تشكل باضطرابها ، والتحامها العفوى ، وغياب أطرافها كيانا واحدا عديم الجدوى !

أما العلم الامريكى فهو اللحن الاساسى . تتردد فى اللوحات مقاطع منه . تهيمن نجومه ، وخطوطه التى تشبه قضبان السجن على مناخ الكتاب الاسود . تمتد « النجوم » من « العلم » ، ومن فوق « الاكتاف العسكرية » امتدادا سرطانيا نحو السماء حيث يعلن الارهاب احتلال

الكون • يطارد البشر ، والملائكة والقديسين ! ، وقد ينصرف الفنان أحيانا عن رسم تلك الوجوه البشعة ، ويترك المهمة للاحذية وأغطية الايدى لتقوم بهرس الكائن الدودة المتطلع الى أمل كاذب •

ان شخوص هذا الكتاب ، المحورة تحويرا صادما • مبتكرا ، وعلى الرغم من اقترابها فى وجه من الوجوه من التحريفات « الكاريكاتورية » تبتعد الى أقصى حد عن روح الفكاهة ولقد نجح بالاسود والابيض فى اعتقال عيوننا ، واعجابنا •• بهذا الكابوس الجميل ! قد يترك مساحة بيضاء • نادرة • لا ليريح بها العيون ، ويسمح بالتقاط الانفاس ، ولكن للتهيئة لفعل مأساوى • مساحة تفصل القتلة عن القتيل اللائذ بحائط الاعدام المحكم والمترامى ! الا أنه يرفض أن يتركنا لليأس الكامل بل يفتح بابا سريا نكتشف به أننا كنا مخدوعين عندما ظننا أن « القاهر » نمر حقيقى ، واذا به نمر من ورق ، مشغولة حوافه بالخيوط !

الخيار الثالث : تأملات فى البيئة والانسان

يمثل هذا الكتاب عودة أكثر صحوة الى التحقيقات المرسومة والتى لا تعتمد على نصوص مكتوبة ، وتكتفى أحيانا بتعليقات قليلة ، ومع ذلك فمعظم رسوم الكتاب لا تقف عند الحدود التوضيحية ، ويتجاوز بعضها تلك الحدود الى منطقة « اللوحة المستقلة » أما رسومه السريعة بالحبر الصينى فأميل اليها أكثر من الرسوم الملونة • ربما بسبب الدفق الانفعالى الذى لا يعطله وجود عناصر

أخرى تزاحم اللون الاسود وسن « الرابيدوجراف » الحاد وتعكس خطوطه ورسومه غير الملونة أبعادا نفسية لاتفصح عنها رسومه الملونة بنفس القدر . تعكس خطوطه مذاقا متقشفا . زاهدا ، في الليونة والاسترسال . أشبه بصوت مغن شعبي . رجولى . يبدو مسطح الورقة البيضاء كما لو كان مسطحا صلبا يتلقى طعنات أزميل ، ويحفر سن « الرابيدو جراف » .. بل ينحت فى الفراغ، وينوع من درجات سنون القلم ليوحى بالفورم . يكون صوت المغنى الاجش مناسبا عند تناوله أشكالا حادة ومتشابكة كأغصان الشجر وسعف النخيل ، ولقد تجول كثيرا وبعين ثاقبة فى الاسواق والحوارى والبيوت والجوامع والمقاهى وغير ذلك من المشاهد . أحيانا يتوقف عند زخارف السجاجيد والملاءات والحلى ، أو تراكيب فخارية ذات ايقاعات تطريبية ، أو التغنى بجماليات حصان أو جمل .. الا أن تلك الاعمال تأتى كنسمة مهدئة ، أو مساحة لالتقاط الانفاس . أما أهم الاعمال بعد (كروكياته) فهى تلك التى لم يكن مضطرا فيها الى اللجوء الى « التوضحية الصحفية » واختار منها الآن نماذج تدور حول موضوع : (المنظر الطبيعى والوجه الانسانى) .

لوحة : بيوت ريفية

على الرغم من اختفاء البشر من معظم مناظره المعمارية فان تلك العمائر تحمل ملامح الانسان ، وتستعير هيئة الكائن الحى ، واللوحة التى نحن بصددها تمثل بيوتا ريفية يربطها كيان معمارى واحد . تكتسى الواجهة

بتضاريس أشبه بتجاعيد وجه انسان عجوز • أما البيوت •• فهى أسرة فقيرة • تلبس رداء بنيا متدرجا • تخرج منها أعواد خشبية ملتوية تذكر بقرون الاستشعار • تنتشر النوافذ فى كل مكان عيونا للمراقبة • ترصد « الخارج » وتحتفظ بالاسرار • لا تفصح عن الكامن بها ، ويشترك سن « الرابيدوجراف » فى تشكيل ظلال الكتل ويؤكدها ولا يقف الفنان عند التفصيلات بل يعبرها الى الجوهرى فى حركة النور والظل ، ولقد كان لاستعانته أو استعارته « لملامح » من الاسلوب التكعيبى فضل فى التحرر من المتابعة التفصيلية للنور والظل ، كما حررته من الالتزام بمصدر ثابت للضوء ، وسمحت باعطاء بعد نفسى أو تعبيرى لعنصر « الضوء » • نرى الضوء فجرا مضيئا يغسل أحزان العتمة ، ومع ذلك فهو لم يقطع الطريق على صلته بالواقع المباشر ، فاللوحة ليست شكلا متخيلا تماما ، ويمكن تفسير هذا الشكل المعمارى على أنحاء متباينة : جغرافية واقتصادية واجتماعية •• الا أن « حجى » قد استنطق الشكل المعمارى الواقعى ما هو جدير بتجاوز المثير الواقعى الى مستوى العمل التعبيرى الرمزى دائم العطاء وهو يقترب أو يبتعد عن ذلك المثير •• الا أنه •• أبدا •• لا يقطع الصلة به •

وفى لوحة (بيوت وهلال) يعتمد مفارقة أساسية بين سكون الليل ، وصخب التكوين المعمارى الانسانى !
يلتمع قوس الهلال ، وتمتد طاقته الضوئية ناعمة ، أما البيوت فقد شكلت بأقواسها وفتحاتها وجوها صارخة تكاد تخفى اللمسات فى مساحة السماء بينما تندفع فى

حوشية مشكلة تلك البيوت ، تصاحب خطوط (الرابيدو جراف) المدببة • البيوت تتلاصق وتحمل هيئة الصناديق •• الا انها صناديق ملغومة بالاسرار ، ومآو تهدد من بها

ان « العمارة » عند « حجى » نادرا ما تحفل بالبهجة •• التى التقينا بها فى لوحاته عن التفسير العصرى للقرآن • قد يحدث أحيانا أن تتخلص أبنيته من تجاعيد الزمن ، وتنتشر في الاقبية اضاءة « رمبرانتية » ـ REMBRAPDT ـ تتسلل عبر الفتحات ، أو تلتمع فوق المناضد والكراسى الخالية وعلى الارض • تأتى أحيانا من مصدر غير ملعوم • تقتحم المكان المعتم • الموحش • الممتد الى ما لا نهاية في دهليز ضيق • يخفف الضوء من الوحشة ، الا أن القسوة والجفاف يبلغان الذروة فى لوحة أسميها : (أحجار • أحجار • أحجار !) ـ اذ تنتشر الاحجار فى معظم مساحة اللوحة الى أن تنتهى عند اقدام ثلاثة أشجار معتمة ، تقوم بتحزيم كل أطراف الجبل ونهايات الاحجار ، وتقوم بدور فاعل ، ومثير فى تكوين اللوحة •

ان نظرة واحدة الى تلك اللوحة تثير فى الذاكرة صورة لعالمنا العربى المعاصر ! ، شعب من الاحجار فى طريق مسدود • مجرد كتل متنوعة لا حصر لها تنام عند أقدام الاشجار •• وربما كان من المفيد أن تكون تلك الاحجار مادة للنحت ، ولهذا أنشأ لوحة تمثل شخوصا مشيأه على مساحة بيضاء تماما ليؤكد لنا أننا أمام كتل تصلح لمعرض من المنحوتات الرمزية . !

الوجه الانسانى

يشكل « الوجه الانسانى » أحد المحاور الرئيسية فى رسوم الكتاب ، ويكشف الفنان ببلاغة عن انتماء «وجوهه» الى بيئة عربية لا تمـــــارس السعادة وربما لم تســــمع بها من قبل ! ، فالوجوه فصيحة ، تقدم بالملامح والتعبير ما يلقى الضوء على البيئة النفسية والاجتماعية لها ، وفوق ذلك تقوم شاهدة على عصرها ! • تتسق اتساقا كليا مع « بيوته » المتقشفة ، فاللوحة التى نحن بصددها تمثـل شابا يلتحف غطاء محليا •• يشـــــبه فى كثير من الملامح حركة ولون الكثبان الصحراوية فى استرسالها وتنوعها ، ويمتد غطاء الجسد الصحراوى ليحتل معظم مساحة اللوحة ويستقر على قمته وجه نبيل الملامح ، يبدو حالما متـأملا • قريبا من الملامح الفرعونية •

لقد أعطت الخدوش الحادة الحاذقة وتهشـــــير ســن « الرابيدوجراف » ملمسا غنيا بالتنـــوع ، وبالدرجات الضوئية • الحية • الممتعة •

ان هذا الوجه النبيل وغيره من الوجوه المرسومة تنصرف عن الابتسام شأن كل الوجوه التى تعيش واقعا مفجعا ، فالشيوخ والاطفال والنســـــاء والفتيات لا تنطق وجوههم الا « بالحزن » ، أو « بالحزن » مقرونا بتعبير آخر ! حتى عندما يتوج « الوجه » بالزخارف ، وبالتطريب العابر ، فان الوجه يظل مصرا على قناع « الحزن » •

واذا كانت ملامح الوجوه فى (شمال — يمين) صارخة بالتعبير ، فان وجوه رسومه فى كتاب (رسوم من ليبيا) تبدو مكبوحة بتلك الرزانة الحزينة ، مغلقة على مكنوناتها ،

وينعكس هذا « الوجوم » على العمارة التى يصنعها هذا الانسان ، فهى الاخرى صناديق من الاسرار المكبوتة . تكتفى بالدفاع عن الحد الادنى : مجرد الاستمرار فى الوجود !

ثلاثة توجهات يطرحها الفنان « محمد حجى » تمثل ثلاثة تيارات أساسية فى عالمنا العربى فأيها نختار : طمأنينة التصوف ، أم مواجهة القمع ، أو الاستسلام للكآبة ؟!! .

عالم الفنان
ممدوح عمار

البداية التى حددت مسار الفنان (ممدوح عمار) يمكن اكتشافها فى مشروع تخرجه فى كلية الفنـــون الجميلة (قسم التصوير) ، فقد كشف المشروع عن فنان اختـــار الاسلوب التعبيرى واختـــار خامة الزيت ، وتعلق بها حتى اليوم • قد يخرج أحيانا على الاسلوب التعبيرى ، وقد يتمرد أحيانا على الخامة ، الا أن لحنه الاساسى يعـــاوده أكثر قوة وطغيانا ! ، وتعبيريته تتسم بالمذاق المصرى ، غير المنفصلة ، بطبيعة الحال ، عن الوعى بانجـــازات الفن التشـــكيلى • خاصة الاوروبى •

دار مشروع التخرج حول موضوع المجاذيب ، وامتلأت لوحاته بكل أصناف المجاذيب من رجال وســيدات ، وقد أتيح لهذا المشروع العرض فى معرض خاص بمشـــاريع التخرج بنادى المعلمين بالجزيرة ، وقامت لجنة بمناقشة أعمال الفنانين المبتدئين الذين قدموا مذكرات تفســـيرية لمشروعاتهم تبين الاتجاهات الفنية التى ينتمون اليها ، وقد كان مشروع (عمار) هو أبرز المشاريع المقدمة ونال عنه تقدير امتياز •

اتسمت لوحاته بالاداء العنيف ، فاللمســـات حوشية

تنطلق فى أرجاء اللوحة كما لو كانت فى سباق ، محطمة فى طريقها الواقعية التشريحية للشكل الانسانى ، والوصفية الاكاديمية ، واتخذ من المبالغات الظاهرية للشكل طريقا لتعرية ذلك الجو العبثى للدراويش .

لكن على الرغم من أن تلك اللمسات العاصفة قد هدأت الآن ، بل تاهت فى الكتل المعتنى بها ، فأن عفوية الخطوط الاساسية للوحة ظلت تكشف عن نفسها . كان يتعامل مع الطبيعة بحنان ، وتبرز هذه الحالة أكثرعندما يتناول مناظر من حى الحسين مثلا ، وفى هذه الحالة يكون أسيرا لسحر العمارة الاسلامية .

خرج الفنان من معركة مشروع التخرج فائزا بتقدير امتياز . كان يريد هذا الاعتراف ، وكان يظن أن هذا كاف الا أنه عندما أصبح موظفا بالحكومة أدرك أن الشىء الوحيد المطلوب منه هو التوقيع فى سجل التوقيعات ، والالتزام بالمواعيد وليس مهما أن يصنع شيئا فى مساحة العمل ، فترك الوظيفة بعد شهر واحد من اللا عمل ، وقرر العمل للفن بالتفرغ له تفرغا كاملا . ومن ثم تعرض للجوع ، ثم التوبة ، والعودة من جديد الى كابوس الوظيفة !

جاء الانقاذ الحقيقى فى شكل بعثة داخلية بمرسم الاقصر ، وكان هذا النظام يتيح للخريج فرصة التفرغ لانجاز موضوع يختاره ، ويلتزم به ، وله علاقة ما بالبيئة وكان الطالب يحصل على نحو عشرة جنيهات شهريا ! ، ورغم ضآلة المبلغ كان (ممدوح عمار) سعيدا بتجربة

التلاقى مع بيئة تجمع بين ما هو تاريخى وفطـرى ، فى آن معا •

كان طبيعيا ألا يكون طريقه هو طـــريق الفنـــانين التأثريين الذين لا يشغلهم سوى الضوء العـــابر ، والجو ، حتى اذا صوروا البشر فباعتبارهم لحظات تتلاشى •

لم يتوقف أيضا عند سحر العمارة الريفية والعمـــارة التاريخية فى الاقصر ، ولم يرها بمعزل عن الانســـان • واذا كانت حوارى الحسين قد أوحت له بصخب المجاذيب في الموالد ، فقد أوحت له البيئة الجديدة بصمت المساحات الشاسعة ، وتناقضها الغريب ، الساحر مع ذلك ، فقد كان فى مرسمه نافذتان ، نافذة تطل على صـحراء جرداء تلتمع تحت وهج الشمس ، والاخرى تطـل على حقـــول شديدة الاخضرار •• ممتدة ! •

ومن هنا كانت لوحات تلك المرحلة مليئة بالمصادمات بين الغامق والفاتح بين المساحات الممتدة تقطعها صيحة فى شكل بقعة صغيرة تمثل انسانا حتى اذا اضطر الى رسـم جموع بشرية متصلة ، فانه يفصلها بمساحات واضحة ، وصريحة ، مؤكدا الفراغ الهندسى •

الانسان ، فى مرحلة الاقصر ، ضـئيل • نقطة تؤكد جلال الطبيعة • ولقد بقيت هذه النغمة فى أعماله بصور مختلفة حتى الآن ، وربما دفعه هذا الى الاحتفـال بعنصر ثالث غير الطبيعة ، والانسان ممثلا فى : الخيول العربية الرشيقة ، المعتدة بنفسها • فقدم بها عديدا من اللوحات والرسوم ولا يكاد يوجد بين خيوله الجميلة سوى فرس واحد أو اثنين ظهرا متعثرين ، ليعبر عن المثـل : لـكل حصان كبوة !

على الرغم من أنه قد أمضى عامين فقط فى مرسم الاقصر فان هذه المرحلة قد تركت أثرها الحاسم على انتاجه ، فظلت تتردد بعض عناصر هذه المرحلة في لوحاته حتى الآن ، منها : المساحات الممتدة ، ظهور أشكال معمارية فى لوحاته الاخيرة ، هى ذاتها نفس الاشكال التى تعلق بها أثناء المرسم ، وان اختلفت فى الهدف مثل شكل المنابر الموجودة فى الهواء الطلق ، وشكل المهد ، المبنى بطريقة لا تسمح للزواحف السامة بالتسلل الى الاطفال .

مرحلة التحصيل

ليس فى سيرك (ممدوح عمار) غير الحزن ، حتى اذا أضحكنا فهى ضحكة مرة ، تدفعنا للاسى . ليس فقط على كائنات السيرك الانسانية ، المهرج (بعزق) ، أو الراقصة الحامل ، بل تمتد لتملأنا حزنا على الانسان فى كل مكان . ان أهم عملين فى تلك المرحلة هما العملان المشار اليهما .

تمثل اللوحة الاولى راقصة عملاقة ، حاملا ، تتوسط اللوحة . تستقطب وجوه المشاهدين الخالية من التفاصيل الوجوه .. مجرد دوائر تشكل فى مجموعها طلقات موجهة لهدف . والهدف هنا هو جسد الراقصة ، وهو يمنح المتفرجين أردافا سخية لا نراها ، ويواجهنا بما هو أخطر .

أما لوحة (المهرج) فتضعنا أمام مفارقة أخرى ، أو لازمة من لزومياته ، تتمثل فى تأكيد جلال ، وعظمة ، وقوة المكان على حساب الانسان الضئيل . فالشكل المعمارى للسيرك ، والمقاعد الخالية تماما التى تحيط به فى حلقات من كل جانب ، وظهور المهرج فى قاع المشهد

تؤكد ما يسعى الفنان لابرازه فى لوحاته الاخرى وهو غربة الانسان ، ومع ذلك ينفلت شىء خاص يفصح عن هوية هذا السيرك ، فسيرك (ممدوح عمار) القاتم ، سيرك مصرى فقير يتميز بدرجة مختلفة من العبث والغرابة عن سيرك (بيكاسو) الوردى •

مرحلة التحصيل

يعتبر الفنان السنوات التى أمضاها فى بعثات الى الصين الشعبية ، وفرنسا ، وايطاليا ، من عام ١٩٥٧ حتى ١٩٦٦ ، مجرد سنوات للتحصيل نتج عنها كمية هائلة من رسوم للجسد العارى والبورترية • درس فن الجرافيك فى الصين الشعبية الا انه لم يعرف فى مصر كحفار ، وقد يرجع هذا الى طبيعته التى تنفر من الوسائط الميكانيكية بينه وبين مسطح اللوحة •

وفى باريس التحق بمرسم الفنان والناقد (أندرية لوت) ، وكان ذلك قبل وفاة الاخير بستة أشهر ، وعندما سألته بماذا أفادك ؟ قال : لا شىء ! • ولما لمح دهشتى قال : كان يحدثنى عن أشياء لا وجود لها فى اللوحة ، مما أزعجنى ، غير أننى اكتشفت انه فاقد البصر تقريبا ، وأن ما كان يصله من اللوحة كان مجرد ضباب غير محدد المعالم !

انتقل بعد ذلك الى مرسم الفنان (أوجام) ، وهناك تعلم أسلوب الرسوم الحائطية (الافرسك) غير انه لم ينفذ رسما جداريا حتى الآن فى مصر ، وحتى عندما أصبح أستاذا بكلية الفنون الجميلة لم يدرس هذه المادة لطلبته

وعلى أية حال فان باريس وروما لم تلهماه بشيء ، كل ما رسمه في الفترة الباريسية ، والايطالية كمية من لوحات تدور حول موضوع واحد ، هو « عروسة المولد » وقد أقام بها معرضا في روما ، وكتب أحد النقاد الايطـــاليين عن ذلك المعرض ، فاستخرج من عرائسه أبعادا ايطالية ، ربما لم تكن واردة عند (ممدوح عمـــار) الذى رســم عرائسه بدافع الحنين ، على حد تعبيره • قال الناقد :

« لقد اكتشف « ممدوح عمار » سحرا في العروســـة الحلاوة التي توجد في كل منزل في مصر حيث ولد • وقد صورها وأبرزها في حركات متغيرة : وهن يحملن الجــرار مثلا ، وهي صور تذكرنا بعالم كامبيللى وتتكون أرضــية اللوحة من عناصر زخرفية أجنبية •

لعل الشيء الجـوهرى الذى أفاده من تلك البعثـات هو ضرورة عمل دراسات مستمرة مع الطبيعـة ، وهي عادة تخلص منها للاسف الغالبية الســاحقة من فنانينـــا ، فابتعدوا يوما بعد يوم عن منابع الالهام الحقيقية ، وغرقوا أكثر فأكثر في النمـــاذج الاوروبية المجففـة في علب • والنتيجة : معارض تتعامل مع كتب ، لا معارض تتعامل مع الشمس المصرية ، والعمارة المصرية ، والانسان المصرى •

المرحلة الخشبية !

تحول انسان (ممدوح عمار) الذى حكم عليه بالعزلة دمية ، لا تفصـــح عن عمرها ، ولا تبــوح بتعبير ، وجوهها الكرويه جامدة الملامح ، بـكماء ، هزيلة الاطراف • وفي هذه المرحلة لايكتفي الفنان بالايحاء بل انه يســعى الى

تثبيت كل هذا عن طريق التجسيد بتأكيد البعد الثالث ، عن طريق المقابلات الحادة بين اللون الاسود والفواتح القوية .

ولم يكتف باصدار حكم الاعدام على انسانه المحاصر ، بل تجاوزه الى اعدام الامل فى الخيول العربية ، المتحدية، الرشيقة المعتدة بنفسها ، وجمدها فى شكل لعب خشبية لا حول لها ولا قوة !

أصبح الانسان ضائعا والحصان الشامخ مجرد (طبيعة صامتة) فى ركن من أركان الاتيليه ، ملقيا عليها الاضاءة الصناعية المناسبة التى تسمح له بدراستها دراسة قريبة من الدراسة الاكاديمية ، وحتى يبعد عن الخيول الخشبية شبهة أن تكون موضوعا من موضوعات الطبيعة الصامتة ، حاول أن يخلع عليها غرابة سيرالية بوضع بيضة ، أو ستارة الى جوار رأس الحصان ، أو يلقى بطائر جريح أو ميت أسفل سيقانه الخشبية .. الا أن مخزون الفنان من الدراسات التى كان يجريها على المناظر الطبيعية قد أفادته كثيرا ، وأبرزت قدراته فى بناء (الفورم) والتكوين المحكم .

ومن أنجح أعماله تلك التى لم يصطنع فيها غرابة باضافة عنصر غير متوقع ، وانما انعكست تلك الغرابة من قلب الشكل الواقعى ، ومن أبرز اللوحات الدالة على ذلك لوحة (الشاطىء المهجور) ، فقد التقطت فرشاته منظرا يمثل أرجوحة للاطفال مهجورة ، على شاطىء مهجور الا من غربان ! انها لوحة تترك فى النفس أثرا مريرا ، تشبه أطلال الشاعر الجاهلى الذى يبكى لحظة على الاحباب الغائبين ، قبل أن يشرع فى انشاء قصيدته .

لوحة (الحرب) ١٩٦٠ :

استغرقت هذه اللوحة من الفنان ممدوح عمار عاما في التنفيذ ، وتحضير الدراسات الخاصة بها ، وتبدو للوهلة الاولى لوحة جدارية ، وهي موجودة الآن ، ليس في متحف من المتاحف ، ولكنها تسد فجوة في حائط منزله تعاني من التخريب ، والاهمال ، محرومة من الضوء الغامر للوحة العصر (الجورنيكا) للفنان الاسباني (بابلو بكاسو) •

ولقد بلغت لوحة (بيكاسو) المحظوظة درجة فريدة من التأثير ، بحث يستحيل أن تتحدث عن لوحة عن الحرب ، دون أن تفرض (الجورنيكا) نفسها ، فاللوحة ممتلئة بكل عناصر الدراما : التحدى • السقوط • الادانة • الالم • الامل ، فالفرس يصرخ ألما ، والفارس يسقط على الارض ، ولكنه وهنا البراعة ، ما يزال ممسكا بالسيف ، وبزهور الامل البرية ، بينما لا يصلنا من لوحة (ممدوح عمار) غير صوت واحد هو لوعة الهزيمة •

تبدو لوحة (ممدوح عمار) للوهلة الاولى كما لو كانت متناقضة ، أو مختلفة مع أعماله الاخرى الا أن المتلقى يستطيع أن يكتشف أنها تسير في نفس الطريق • طريق التأكيد على غربة الانسان في العالم ، وان كان الصوت في هذه اللوحة اكثر ارتفاعا • فألوانه عموما تتسم بالوقار بينما ينتشر الاحمر الصريح بدرجاته فوق مسطح لوحة الحرب ، وتتكدس الكتل البشرية ، وتتدافع في طابورين عظيمين ، مقبلة من الاطلال ، منكفئة الى داخل اللوحة •

رجال ونساء عرايا ، يجمعهم تعبير واحـد هـو : الرعب ويقين واحد هو : النهاية التى لا مفر منها .

لا أمل ، لا مقاومة ، بل استسلام كامل للفناء .

ان عددا قليلا من الفنانين المصريين هم الذين استجابوا لموضوع الحرب ، بينما فضل كثيرون التعبير عن السلام على طريقة هيئة الاستعلامات فامتلأت المعارض والميـادين بكل أنواع الحمام فى فترة من أحلك الفترات !

ان الفنان (ممدوح عمار) من أكثر فنـــانى مصر تعففا ونفورا من الاضواء ، وحرصا على الصـــلاة فى محـراب الفن .

قال لى :

« تكفينى مساحة بيضاء أرسم فيها ، وأوقع عليهـا ، والتوقيع بالنسبة لى يعنى اننى أعلن أننى أشهد ، وأنا بكامل قواى العقلية ، وكل صدق ، واخلاص ، بأنى بذلت أقصى جهدى فى التعبير عن انفعالاتى فى هذه اللوحة » .

وأنا بدورى أشهد

« ان كل اللوحات التى تحدثت عنها ، صراحة أو ضمنا كانت موقعة من الفنان » !

سيد سعد الدين ..
والتصوير النحتى

هو واحد من جيل السبيعنات ، ومع ذلك ، فقد قدم فى سنوات قليلة ما يستحق عنه أن يوضع بين فنانى الصف الاول ، فعلى المستوى الانســـانى عاش دراما حقيقيـة للاصرار ، وعلى مستوى الفن قدم ابداعات تفصـــح عن هويتها المصرية ، وعن براعة متميزة ، وعن رؤية يحرص صاحبها على أن تكون مستقلة • ينتمى الى ما يمكن تسميته بالمدرسة المصرية التى تشكلت على أيدى الفنانين •• بدءا من محمود مختار ، وراغب عياد ، ومحمد ناجى ، ومحمود سعيد •• ثم راتب صديق ، وحسين بيكار •• الى فنانين لمعت أسماؤهم فى أواخر الخمسينات وبداية الســتينات

مولد فنسان

ترك الجيش قبل اتمام الخدمة العسكرية بعد اصابته بأزمة صحية حادة ، ويبدو أن الحالة قد تفاقمت للدرجة التى رأى فيها المسئولون أن يسمحوا له بترك الخدمة ! • وظل نحو عامين لا يكاد يغادر غرفته ، وفجـأة قـال له صديقه وشريكه فى الغرفة مداعبا : ما دمت فى طـريقك للموت فلترسم لنا شيئا من ايحاءاته ! •• ولم يكتف

بالدعاية الثقيلة بل احضر له الخامات الضرورية ، ووضع أمامه حامل الرسم ، ولم يبق الا أن يغمس الفرشاة فى عجائن اللون ، ويبدأ العمل • وبدأ العمل فعلا ، وانجز بضع لوحات ، دارت لوحتان منها حول موضوع « الموت » الاولى بعنوان : (زيارة الى راحل) ، والثانية بعنوان : (أنشودة الى راحلين)،وقدم زميله اللوحة الاولى فى معرض كان قد أقيم احياء لذكرى عبد الناصر عام ١٩٧٢ بقاعة الاتحاد الاشتراكى بكورنيش النيل ، ولفتت اللوحة الانظار اليه ، واقتنتها اللجنة المركزية • أما لوحته الاخرى فقد فازت بالجائزة الثانية لصالون القاهرة •

بهذين العملين قدم شهادة ميلاده كفنان تميز بملامح خاصة ، وواصل رحلة نضجه الفنى ، وحصل على كمية من الجوائز لم يحصل عليها فنان آخر فى مصر فى فترة زمنية قصيرة •

تصوير نحتى !

عند مشاهدة هاتين اللوحتين نلمح للوهلة الاولى أننا أمام تحويرات نحتيه لعناصره الانسانية • لم يشغله فقط تأكيد البعد الثالث (الايهامى) ، ولكنه أراد أن يشعرنا أننا أمام منحوتات يمكن الدوران حولها ، ورؤيتها من كل الزوايا ! • وفى هذين العملين ، وبعض الاعمال الاخرى ، يظهر الفنان متقمصا روح النحات ، ملصقا بالوسائط التصويرية السهلة ايحاءات بالوسائط النحتية الصعبة ، فاللمسات تصبح كثيفة ، وخشنة ، كضربات الازميل فى الحجر ، والايجاز فى التفاصيل ، التى يضطر اليها نحات

الكتل الحجرية ، يتبناها « سيد سعد الدين » ، ولان كتلة النحت لا توجد الا في حيز مكاني ذي ثلاثة أبعاد ، كذلك فعل الفنان مع شخوصه ، فأقام لها مسرحا يكاد يكون حقيقيا ، فوزع الكتل على خشبة المسرح كما يفعل مخرج المسرح • ففي لوحة (أنشودة الى راحلين) تنهض المجاميع منشدة نشيدا كوراليا أمام مدافن الموتى ، تكاد تشملها جميعا تنويعة على مفردة لونية واحدة هي اللون البني • واللوحتان ، في جانب من جوانبهما ، استذكار لبعض أساليب عصر النهضة الاوروبي : في النسب الرياضية للتصميم ، والاحتفال بالمنظور الثابت ، والاهتمام بالمقابلات بين عناصر المقدمة والخلفية ، الا أن ملامح الفنان تظهر بوضوح ابتداء من هذين العملين • وأبرز تلك الملامح ، كما أشرنا من قبل ، هي السعي لايجاد كتل صريحة ، ونقية ، فهو يزيل الشوائب التي تقاوم نقاء الكتلة • تختفي من لوحاته التعبيرات الحادة ، والحركات المتشنجة ، وأحيانا تختفي الوجوه نفسها ! •• ففي لوحة زيارة الى راحل تصبح رأس الطفل كرة كاملة الاستدارة، وتشكل ذراعا الطفل قاعدة لتلك المنحوتة !.

ان « الكل » يقوم بدور « الجزء » • فبدلا من العناية بالممكنات التعبيرية لاجزاء الجسد الانساني ، فانه يكتفي بالايحاءات المعمارية للشخوص داخل المكان ، فالطفل الواقف أمام الحائط لا نكاد نلمحه يبكي ، غير أن حوار الكتلة وظلها المنعكس على الحائط ، والظلال المتمددة ، الجانبية ، لشخوص لا نراها ، والكتلة البعيدة لعنصر

انسانى فى مواجهة مقبرة ٠٠ كل هذا يرسب فى النفس شعورا بالرهبة ، والالم ٠

طريق لاوروبا ٠٠ وطريق لمصر !

فتحت الدراسة فى معهد ليوناردو دافنشى أمامه قناة للاتصال بالتصوير الاوروبى ، ووقف طويلا عند فنانى عصر النهضة العظام ، وانبهر بذلك الاخلاص الاستشهادى من أجل ابداع أعمال فنية قد تستلزم من فنسان مثل « مايكل انجلو » ـ مثلا ـ البقاء لسنوات تحت سقف كنيسة فى ظروف اختيارية بالغة الصعوبة ٠ والواقع أن طبيعة المعهد ، والجو العام بداخله يشعر الطالب أنه انتقل الى أوروبا ٠ لهذا كان وجود أستاذه الفنان « سيد عبد الرسول » مناقضا لهذا الجو ، جاذبا له لدراسة التراث المصرى ، والفنون الشعبية ، ومحركا له لاكتشاف خصوصية لفن مصرى معاصر ٠ ولم يكن للفنان سيد عبد الرسول تأثير فنى على الفنان سيد سعد الدين فقط ، بل كان أيضا على المستوى الانسانى ، فقد ساعده ، وألحقه بالقسم الصباحى،وتوسط له لدى المسئولين بالمعهد فأعفى من المصاريف ! أما على المستوى الفنى فقد تأثر بانعطافات « سيد عبد الرسول » نحو موضوعات الحياة اليومية ، والتوجه نحو التراث المصرى القديم ، كما تتلمذ لفترة على الفنان والناقد « حسين بيكار » لدراسة فن الباستيل ، وأصبح « سيد سعد الدين » أول معيد مصرى بمعهد ليوناردو دافنشى عام ١٩٦٧ ٠

من وحى الدواب !

خرج من ايحاءات الموت القاتمة •• الى صخب الاسواق، ومواكب المتصوفة ، ولاعبى التحطيب ، وسيدات البيوت، وأطفال الحارة ، والحيوانات الاليفة التى اختـــار منهـــا الماعز ، والحمير • وبلغ من اهتمامه بموضوع الحيوانات الاليفة أن خصص لها معرضا أطلق عليه عنوان (من وحى الدواب) • تظهر حيواناته ، وفى أغلب اللوحات ، فى متتابعات تذكر باللوحة الجدارية الجميلة (أوزميدوم) للفنان المصرى القديم ، وهو يثبتها ، ويسكنها فى أوضاع مشابهة للطبيعة الصامتة ، الا أنها فى كل الاحوال تبدو متماسكة فى كيان واحد • أسرة يصعب أن تقتلع منهـــا فردا دون أن يحدث خلل ما ، ويبدو هنا مستفيدا الى حد ما بالاسلوب التكعيبى ، أما عجينـــة اللـــون التى كانت كثيفة فى اللوحتين المشار اليهما من قبل ، وبعض اللوحات التى عبر بها عن موضوعات قومية مباشرة فيما بعـــد ، قد خفت •

موضوعات قومية

نفذ عديدا من اللوحات استهدفت تمجيد انجـــازات الجندى المصرى فى حرب أكتوبر ، أبرزها لوحتان • الاولى بعنوان « لمسة وفاء » ، والاخرى بعنوان « الوصية » •• وصـــل بهما الى درجة عالية فى الاداء ، والحبـــكة فى التصميم ، ولو أتيح لشخوص هاتين اللوحتين التجســـد فى منحوتات ، لكان من المناسب لها أن توضع فى الميادين

كنصبب تذكارية ! • فى لوحة « لمســـة وفاء » تتجه كل خطوط اللوحة للترابط ، والتوحد بين عناصرها ، وهو لا يكاد يترك شاردة أو واردة للمصـــادفة ، وفى هذين العملين تظهر الاستفادة من النحت الفرعونى : صـــفاء الكتلة • البناء عن طريق المسطحات العريضة • التركيز على الحركة الداخلية للاشكال • شموخ الكتل البشرية ، وصلابتها ، وتحديها للزمن ، الا أنه اســـتخدم رموزا دارجه ، ولم يقف فى هذين العملين عند حدود الايحاء بل قفز الى منطقة الافصاح الصريح • المباشر • الدعائى • وربما كانت لوحة « لمسة وفاء » أكثر وضـــوحا ، الا أن اللوحتين تدوران فى فلك واحد •

من السكون •• الى الحركة

أقام فى مارس ١٩٨٣ معرضا بقاعة جوته بالقـاهرة ونجح فى تقديم اضافة جديدة بالنسبة له ، فقد انصرف عن « سكونية » العناصر الى درجة ملحوظة من « الحركة كما تخفف من أثقال العجائن الحجـرية ، ودخل منـاطق جديدة من اللون البارد ، والساخن ! •

كان معرضه الاول عن الدواب ، والثانى عن البشر ! غير أنه فى انتقاله من جو التراكيب الســـكونية •• الى التراكيب الموحية بالحـــركة لم يغير من جـوهو عالمه فالمجاميع البشرية ، والحيوانية متلاحمة ، ومتماســك كأسرة ريفية ، ذات كتل على قدر متســـاو من الاهتمام وهى كتل ذات حضور ثقيل ، وتبدو المجـــاميع ، رغ تماسكها ، وحيدة •• كجماعة ضلت فى الصـــحراء • يرقبها من أعلى وجه القمر !

تمثل لوحات « التحطيب » مباريات بين ديكة بشرية ، متفرجوها يبدون كأصنام ، أو عرائس حجرية .

يقفز اللاعب قفزة مفاجئة . ويتجسد في الفراغ الشاسع ، وتصطدم عصا كل من اللاعبين بالاخرى ، وتندفع تلافيف الملابس الفضفاضة . الاسطوانية كالمروحة ، طائرة كأجساد انفصلت للحظة عن جاذبية الارض لتتلاقى في حوار راقص . أما القمر .. ذلك الشاهد الفضى .. المتسلل خلف الاسوار ، فانه يهدى اللاعبين ضوءه .

ان قطعة صغيرة من الحجر لا قيمة لها وهى مهملة الى الى جوار حائط ، تكون مثيرة عند انطلاقها الى السماء .. وقد قام الفنان « سيد سعد الدين » بتجسيد اللاعب القافز فى سماء اللوحة ، للايحاء بالقفزة العنيفة ، وبالعودة المتوقعة .. المقلقة . ان قطعة الحجر المنطلقة الى السماء سوف تعود بنفس الهيئة ، أما كتلة اللاعب المحورة تحويرا مثيرا .. وهى فى السماء ، لا ندرى على أى هيئة يمكن أن تعود الينا .. ومن ثم ، فان هذه الحيلة التى استهدفت « الحركة » تدهمنا بالارتباك ، والقلق .. !

ويخلق فى لوحات أخرى ايحاءات بكتل تذهب ، وتجىء فى الفراغ كما فى لوحة « المرجيحة » ــ على سبيل المثال ويضيف حيلة أخرى للايحاء بالحركة ، هى تفتيت المنظور الثابت ، فيستخدم أكثر من منظور فى اللوحة الواحدة لاطلاعنا على أكثر جوانب العناصر اثارة ، ولقد نجح فى لوحات لاعبى التحطيب فى ابراز عنصر الحركة أكثر من

أغلب الموضوعات الاخرى بما في ذلك لوحة (الخبر) التي فاز عنها بجائزة البينالي الاولى في التصوير • أما شخوصه فقد قدر لها الفنان أن تكون ساكنة ، ولا يسمح لها بالخروج من جمود « العروسة » الخشبية أو الحجرية •• الى الليونة العضوية ، الانسانية الا عندما تكون (المرأة) هي محور اللوحة ! •• والمرأة التى يتعامل معها هى سيدة البيت ، أو الشغالة ، فى لحظات الاسترخاء ، أو العمل فى تنظيف الملابس ، وتشترك بليونتها ، وحسيتها فى مقابلة مع ايقاعات المساحات الهندسية للملاءات المغسولة، كما تظهر الملامح قريبة من الواقع فى بعض لوحات الاطفال •• الا أن عنصر « الرجل » يبدو عنصرا متربعا على عرش اللوحات !

لوحة من وحى النيل

استغرق تنفيذ هذه اللوحة ، والدراسات المصاحبة لها نحو سبع سنوات • مقاسها ١٢٠×٩٠ سم ، ونال عنها الجائزة الاولى من المجلس الاعلى للفنون والآداب ، وكعادته فانه لا يكاد يترك مساحة مهما قل شأنها للمصادفة ، فاللوحة اتسمت بالبناء الهندسى ، الرياضى المحكم • أسقط على الاشكال اضاءات كشافية ، دافئة ، تميز عناصر المقدمة عن عناصر الخلفية • واللوحة تمثل مهرجانا للاشرعة « أعلى اللوحة » ، ومهرجانا للبشر « أسفل اللوحة » ، وكان من نصيب الاشرعة البطولة الاساسية فى اللوحة ، فهى عملاقة • شامخة • توحى بالامتداد خارج

اطار اللوحة العلوى . اسطوانية كأنها أعمدة معبد من المعابد المصرية ، بينما يظهر البشر متراصين كمنشدى كورال . بلا ملامح تميزهم ، وانما هى كتل تجلس أو تنتصب فى تلاصق .. هادىء . ان صفحة النهر لزجاجية ، والاضاءة المسرحية ، والسكنية التى تحيط بكل شىء ، والاناقة التى تتسم بها كل العناصر ، والرضا الذى يضم شخوصا شامخة . هادئة . تدعونا الى حلم من احلام اليقظة الصافى .

ان عالم « سيد سعد الدين » ـ بشكل عام ـ عالم سكونى . خال من المبالغات الانفعالية . خال من التجهم . يحتفى بالجماعات المتشابهة ، ولا يحفل بالافراد المتميزين ، ولهذا فقد أهمل فن البورترية ، فاذا اضطر اليه ، فانه يلجأ الى المحاكاة البسيطة ، وتظل الوجوه ساكنة لا تفصح عن مكنونها .

قد نتعاطف ، أولا نتعاطف مع رؤية الفنان « سيد سعد الدين » ، غير أن ما يقدمه لنا من اخلاص الدارس ، وصبره ، وشاعرية الفنان ، وقدرة المهندس .. تدعونا الى احترام ما يقدمه لنا .

علي دسوقي ..
والفن البرىء ؟

ما أن يومض ، في الذاكرة ، اسم الفنان على دسوقي الا وتلمع صور ، تشكل في مجملها ، حالة ، ليست فريدة ، في واقعنا التشكيلي ، ولكنها تحمل من الاصالة ما يدعو الى الاعجاب ، فسيرة الفنان الذاتية ، وانتاجه الفنى ، يشكلان زادا للامل ، وطاقة للتحمل ، وقدرة على تجاوز الحصار ، للموهوبين الفقراء !

لم ينل من التعليم الرسمي الا القليل ، ومع ذلك ، فقد حقق انتشارا فى مصر والعالم • يطالعك بوجه برىء، باسم وكتلة ضخمة من الشعر الليفى • الذى صار رماديا بحكم السن !

التقيته به للمرة الاولى عام ١٩٥٩ ، بمتحف الفن الحديث ، ذلك المبنى الاسلامى ، الجميل ، الذى هدم بعد ذلك •• وصار موقفا للسيارات ! كان المتحف فى ذلك الوقت ، شعلة من النشاط الثقافي والفنى ، وكان (على دسوقي) دائم التردد على مكتبة المتحف ، يتأمل ابداعات الفنانين ، وعرفت منه ، وقتهـا ، أنه طالب ، بالقسم الحر ، بكلية الفنون الجميلة ، وهو قسم لايشترط

أى شروط على الملتحق ، الا أن الدراسة التى تلقاها ، لا نلمس لها أثرا .. أى أثر على أى مرحلة من مراحل انتاجه الغزير !

ان المتأمل لانتاج الفنان ، منذ الستينات حتى اليوم ، يكتشف أن أستاذه الاول ، وربما الوحيد ، هو الحارة الشعبية ، المصرية ! وندهش لهذا التناقض الحاد ، بين براءة العالم الذى يتجسد بلوحاته ، وخشونة الظروف الاقتصادية ، والاجتماعية التى حاصرته ، لفترة ليست قصيرة من عمره الى أن اجتاز المحنة بالصبر ، والعمل .

الميلاد

ان الدعوة الى اكتشاف ملامح فن قومى كانت تتراوح بين الاشتعال ، والكمون منذ الرائد الاول « محمود مختار » الى اليوم ، الا أنها لم تتلاشى ، رغم التبعية ، التى تصل ، أحيانا الى حد الصراخ ، للنموذج الاوروبى .

موجات تتتابع ، وتتداخل ، من توفيق بين الموروث ، والمعاصر ، الى ايمان بكل ما ينتجه الفكر الاوروبى ، الى رفض كامل لكل شىء !

ولد فناننا من التيار القومى للفن ، الذى نلمح قسماته فى الفنانين : محمود مختار ، راغب عياد ، آدم حنين ، الجزار ، ندا ، بيكار ، جورج البهجورى ، سعد عبد الوهاب ، عبد الوهاب مرسى ، سيد عبد الرسول ، كمال خليفة .. وغيرهم كثيرون .

حاول كل منهم أن يلتقط الموروث ويهجنه بما يتسق واختياراته من أساليب الفن المعاصر ، التشخيصية ، فنرى « مختار » قد خلع قداسة المنحوتات الفرعونية على الفلاحة المصرية ، كما خلعها « محمود سعيد » على فتيات بحرى ، فامتلأت صحة ، وعافية ، أسطورية : بينما قفزت وجوه الايقونات الى حوارى ، وأزقة القاهرة ، الفقيرة ، ممثلة فى أطفال ممصوصين فى لوحات « البهجورى » ولست أحاول هنا رصد الانجازات التى أنجزها كل الذين ذكرت أسماءهم ، والذين لم أذكرهم بغير قصد ، انما ما أحب التقاطه هو ذلك السحر ، المقدس ، للموروث ، باعتباره وثيقة لبشر اختفوا ، بغير عودة ، قد فقد قداسته على مر الاجيال ، فبدلا من ارتفاع فلاحات مختار الى الشموخ الفرعونى ، نرى وجوه الايقونات ، والملامح الفرعونية تنزل الى أحياء الفقراء ، تتقمصهم ، كما قفز بعض الفنانين الى الحارة المصرية من منطلقات أخرى ، فقد غرق (الجزار) ، و (ندا) ، فى مرحلة من المراحل ، فى المعتقدات الشعبية ، حيث الخرافة ، والشعوذة ، كما دخل الى « الحارة » عدد من الفنانين الاخرين من زوايا تزيينية ، أو تلبية لموجة ما • اعلامية ، أو سياحية • الا أن هؤلاء ، وأولئك شكلوا فى النهاية مناخا عاما ، أو ذاكرة جمالية عامة ، سمحت بتقبل زوايا نظر مختلفة فى اطار ثابت • ومن هنا ولدت تجارب على دسوقى الا أن الفارق هو أن « على » لا يشغله عادة التخطيط ، والتنظير وأغلب الظن أنه اختار وحدات لوحاته ، وسجل بها معالم

الحارة تسجيلا فطريا وقد سمح هذا المناخ بمولد « كلمة السر » التى كانت بالنسبة له « الحارة المصرية » منظورا اليها بعينى طفل برىء ! •

قد نلمس فى لوحاته بعض الملامح القبطية فى العيون ، وبعض الملامح الاسـلامية فى التراكيب المعمشارية ، والفرعونية فى وضوح العنصر الخطى ، وطلاء المساحات ، أو فى بعض التصميمات ، الا أن « المنتج » النهائى يتميز بخصوصية تنفذ الى القلوب بيسر ، وتؤكـد قدرته عـلى اختيار ما يناسب طبيعته من الموروث القومى ، الفنى •

المعرض الاول عام ١٩٦٣ والمرحلة الرمادية !

شكل هذا المعرض معالم الطريق الذى التزم به • كانت « الحارة » هى « البطل » وما تزال • الا أن « حارته » ليست « مرعبة » كحارة « عبد الهادى الجـزار » التى سيطرت عليها المعتقدات الموحشة ، والتى امتلأت بالمسوخ البشرية ، والمسابح ، والمباخر ، والحشرات والحيـوانات الاليفة ، وغير الاليفة ، والاحجبة ، والاقراط ، والاطراف الغليظة ، الخشنة ، والتحوير الصـادم للمشخصات ، والعجائن السميكة • تلك العناصر ، التى تنظم فيما بينها جوا كابوسيا ، منفرا ، ليس من اللوحات ، بالطبع ، ولكن من العالم الذى يحاول الفنان ادانتـه ، على النقيض من هذا ، تماما ، نلتقى بحارة « على دسـوقى » الوديعة ، المسالمة ، المرأة ، والطفل ، هما تاجا الحارة ، رغم ملامح الفقر البادية على الاطفال ، يندفعون بها ، عبر اللوحات ! أما « المرأة » فهى الجمال الانثوى العفيف ، البرىء •

إن لوحات معرضه تخلو من التوتر ، كما تخلو تقريبا التوابل التكنيكية والتحريفات الصادمة ، كما هى الحال عند (الجزار) ، و (ندا) أو التحريفات الاستعراضية عند « عبد الوهاب مرسى » أو « رفعت أحمد » • فتحريفاته تتسم بالبساطة ، والسلاسة ، التى تقترب من رســـوم الاطفال ، واختار لهذا المعرض موضـــوعا مشتركا ، هو « السيرك » ، سيرك الحـــارة طبعا ، الفقير ، الذى يأتى الى مشاهدين فقراء ، فى المناسبات العامة كالموالدوالاعياد وركز على عنصر الاطفال ، الذين وضعهم فى أوضـــــاع بهلوانية ، الا أن صغاره قد ظهروا لاول ، وآخر مرة يخيم عليهم الحزن ، وأسهمت ألوانه الرمادية ، المتقشفة ، فى تأكيد هذا التعبير •

وشاركه فى هذا المعـــرض الفنان ، والنـــاقد الراحل (محمد شفيق) ، وكان وقتها طالبا بمعهد السينما ، وكان اللسان الناطق باسم الثنائى • كان يتسم بدماثة الخلق ، والدأب ، الا أنه فجأة اختفى بســـبب المرض النفسى ، وانقطعت أو كادت ، أخباره ، الى أن فوجئنا بحادث وفاته، فى ملابسات مفجعة ، فى مستشفى الامراض العقلية منذ بضع سنوات.! واندثرت لوحات « شفيق » بسبب الاهمال أما لوحات « على دسوقى » فقد اندثرت ، لاضـــطراره للرسم عليها رسوما جديدة ، استعدادا لمعرض آخر !

كان يعمل فى وظيفة « رمزية » وهى العمل كمساعد فى الماكياج ، وقد أوحى له هذا العمل ، ببعض الحلـــول التكنيكية لمعضلة الالوان ، فعلى الرغم من أن الالوان كانت متاحة فى ذلك الوقت ، الا أن الاجر (الرمزى) الذى كان يتقاضاه من التليفزيون لم يكن يسعفه ، غير أن المساحيق

الملونة التى كان يطلى بها وجوه الممثلين ، والممثلات ، قد اوحت له باكتشاف ألوان خاصة به من مساحيق الالوان الشعبية فأجرى عليها بعض التجــارب الى أن اكتشف العجائن المناسبة ، وظل يعمل بها • أنجز بها معرضــه الاول عام ١٩٦٣ ! ومعرضه الثانى عام ١٩٦٤ الذى وضع له عنوانا هو : (حياة الفلاحين) ، وغلب على اللوحــات الدرجات الرمادية ، وتعبير الحــزن ، ومن أبرز لوحــات تلك المرحلة لوحة ظلت تتردد عبر مراحلــه المختلفــة ، باسماء مختلفة ، عن سيدات فى المقابر ، لابسات السواد، ملتصقات كما لو كن حبات مسبحة ، وقد اندثرت للاسف معظم لوحات المعرض الثانى ، غالبا بنفس الطريقة !

من اللوحات التى أفلتت من التبديد لوحة استلهمها من اغنية لسيد درويش مطلعها : (الحلوة قامت تعجــن) ! وهى مقاس ١٢٠ × ٧٠ سم ، وتمثل فتاة جميلة ، تنحنى على وعاء عجين ، وفى أعلى اللوحة ، يظهر ديك يهم بالصياح وتسيطر الدرجات الرمادية الضاربة الى الزرقة على اللوحة، بينما ظهرت بشرة الفتاة في لون (الاوكر) ، واتجــه الى تنظيم عناصره ، فى مساحة ذات بعــــدين ، وان لم يلغ نهائيا ، الايهام « بالعمق » ، واعتمد على الخطوط الخارجية الصريحة ، لتأطير الاشكال ، وتنظيم علاقاتها مع الفــراغ لقد أقام حوارا ، ناعما بين الفتاة ومعجنها ، من ناحيــة الديك « الصارخ » من ناحية أخرى ، فحاصر الفتــاة ، المعجنة ، بخط وهمى يشكل شبه مربع ، مقفل ، بينما ترك الطريق مفتوحا أمام الديك ، الذى أوحى لنا بوضعه هذا ،الى الانصات ،والترقب للمجهول خارج السور • ان ملامح الفتاة تشبه العروسة الحلاوة ، وقد ظلت تتردد عبر

لوحاته ، فى نمط محفوظ ، لا يكاد يبدله • تبدو دائما أطراف دقيقة ، بلا مفاصل ! •

الثابت ، والمتحول

حفلت مراحل « على دسوقى » بالانتقالات المفاجئة لعنصر اللون ، فمن الرماديات الضاربة الى الزرقة الى البرتقاليات ومن الغلالات البيضاء ، والدرجات الضبابية ، الى الاحمرات ، والبنيات الصارخة ! •

الا أنك عندما تتأمل بقية عناصر اللوحات ، تجد أن كل شىء على ما كان عليه : الشخوص والحيوانات الطيور الاليفة • بل التكوينات •• ثابتة ، وكأن كل ما يصنعه الفنان هو الارتحال بعالمه السكونى عبر فصول الالوان ، على النقيض ـ والقياس مع الفارق ـ من (بيكاسو) فى مراحله اللونية ، فاللون عنده ليس مجرد غطاء خارجى ، بل يشارك مشاركة فاعلة فى بناء العالم الدرامى الذى يسعى الى تجسيده ، فالانتقال من مرحلة لونية الى مرحلة أخرى ، لا يستهدف مفردة اللون ، بل يستهدف مجمل العناصر التى تشكل رؤية الفنان ، ولعل هذا هو ما أغرى بعض النقاد بتحجيم التجربة الفنية لعلى دسوقى ووضعه فى اطار الفنانين المنشغلين بالعادات ، والتقاليد الشعبية ، صحيح أنه يعبر عن الاليف من الموضوعات ، الا أنه يخلع عليها مسحة أخلاقية ، ذاتية •• وصفاء « تصويريا » ممتعا للعين فالمرأة عنده « أم » أو « معشوقة » والرجل مجرد عنصر مكمل للمرأة ، اما « الحمام » طائره المفضل ـ فقد اعتقله بالامتلاء ، والكسل والالتصاق بالارض الى

جوار أقدام العشاق ، وكأنه يحرسها ! والنخيل المنفتح الأذرع ، والنباتات المزهرة ، تشـــارك الانســـان حالة الحب ، ويختفي من اللوحات بصورة تكاد تكون نهائية الرقم الفردى الذى يغرى بموضـــوعات « الغـــربة » و « المغتربين » ! .

سألت الفنـــان مستوضحا : هل كان هنـــاك ضرورة تعبيرية لمراحلك اللونية ؟ قال ببساطة : « انها المصادفة ! ففى المرحلة البيضاء - مثلا - كنت مشـــغولا بتحضير اللوحات بالمصـــيص الابيض ، والجبس على ألواح من السيلوتيكس ، ورسمت عليها بالاصباغ ، والالوان المائية الخاصة بالاقمشة ، وكنت وقتها أحاول أن أنفذ رسوما جدارية كتلك التى يضعها الرســـام الشعبى على منـــازل العائدين من الحج ، وقد راقنى المذاق اللونى الذى تحقق ، وبعـــد أن اقتنت وزارة الخـــارجية بعض اللـــوحات . تشـــجعت ، واســـتمررت بعض الوقت . ثم توقفت ، وتساءلت : لماذا لا أنفذ العديد من اللوحات ، تحتفظ بهذا المذاق .. ومن هنا بدأت مرحلة لونية جديدة ! » .

معرض عام ١٩٦٥ باتيليه القاهرة .

جاء هذا المعرض نتاجا لرحلة الى منـــاطق الاقصر . واسوان عام ١٩٦٤ ، أتاحتها له مصلحة الاســـتعلامات ، وكانت أولى رحلاته الفنية الى أى مكان ، وكان السفر ، بالنسبة له ، حلما بعيد المنال اذ كان ما يزال فى دائرة الفقر المدقع ، ففى الوقت الذى يمـــارس فيه بعض أثرياء الفنانين اسفارا متعددة بنفس اليسر الذين يتنقـــلون به

لفافات التبغ ، يكون عند غيرهم من الفنانين الفقراء عسيرا بل مستحيلا . الا أن « الحلم » قد تحقق عند « على دسوقى » وتبعت هذه الرحلة رحلات . ليس فقط داخل مصر ، بل خارجها ، الى أوروبا ، والى بعض البلدان العربية .

ورغم ذلك ، فان شخوص « الحارة » تظل متسلطة على ذاكرته ، ثابتة ، لا تتبدل ، ولم تحرك فيه الرحلات ، وزيارة المتاحف في أوروبا فيما بعد نوازع الخلق بقدر ما حركت داخله الاعتصام أكثر ، فأكثر ، بصورة الحارة المتخيلة ، التي تنضح براءة ، وصفاء ، وطفولة ! حتى العواصف العامة ، وما يمس منها مصير العالم العربى لم تنجح فى اخراجه من الحارة ! .

وعندما ذهب الى أسوان ١٩٦٤ ، كانت الاستعدادات الضخمة على أشدها ، وصاحب المشروع غطاء اعلامى ، واعلانى مثير ، ومع ذلك لم يهتز « على دسوقى » وانجذب الى المناظر الطبيعية الساحرة واستغرق فى رسم نفس الوجوه العرائسية الجميلة ، بل استعاد من الذاكرة بعض اللوحات القديمة ، وأعاد صياغتها بعد أن أطلق عليها عناوين تنتمي الى مواقع زارها في الرحلة ! ولعل الجديد الذي أضافه من تلك الرحلة ، هو « رسوم الماعز » التى ظهرت فى لوحاته ، فى تكوينات تذكر ، من حيث التكوين، باللوحة الجدراية المشهورة : (أوزميدوم) ، فظهرت الماعز في صفوف أفقية ، وقد صاغ منها العديد من اللوحات ، وانتقل الى مرحلة لونية جديدة . هى الالوان البرتقالية ، التى تتسم بالدفء والصراحة ، الا أنه لم يستقر عندها ، فانتقل انتقالا « معكوسا » . الى

الغلالات البيضاء ، ثم الغلالات الضبابية ، الوردية حيث صارت كائناته اطيافا هائمة ، خافتة الصـــوت ، لدرجة أصبح من الصعب تسجيلها بالفوتوغرافيا ، فضــــلا عن امكان طبعها فى مجلة او جريدة ، لكن قبــل أن تتـلاشى عنـــاصره فى الغيب ، اندفع الى الالوان الصـــارخة ، الاحمرات ، والبنيات ، وغيرها من الالوان المقتحمة ، بل زهد فى ألوانه الزيتية ، واتجه كلية الى فن « الباتيك » لضرب عصفورين بحجر ! .. كما يقال ، انفلت من محنته الاقتصادية واحتل موقعا طيبا بين فنانى هذا اللون من الابداع ، وحقق ذيوعا .

من أبرز لوحات تلك المرحلة لوحة بعنوان (السبوع) ولست أدرى الى اى مدى يمكن طبعهـــا باللون ، أو بغير لون ، فدرجاتها شديدة الشحوب ، تتســـاوى من حيث درجـة السطوع فى كل مقـــاطع اللوحة ، على الرغم من الحسابات الذكية فى التصميم فقد استخدم (وحدة) السلم كركيزة محورية ورمزية ، يضم كل شـــخوص الاحتفال الطقسى ، صعودا وهبوطا ، وفى وسط السلم تماما ، حيث تكون بؤرة اللوحة ، تظهر دائرة (الغربال) محتوية بطل اللوحة (الرضيع) وتستقر حركة الجمـوع عند نقطة انتهاء تتمثل فى شكل امرأة تحمل قلة ، تقف عند اطار اللوحة ـ من ناحية اليسار .

(كنت أتمنى لو لم يجمد الحركة الذكية ، والتصميم المحسوب ، بالدرجات الحيادية المسيطرة على العناصر ، التى لم تشفع لها الشرائح اللونية التى ملأ بهـا فراغات اللوحة ، كما تمنيت أن تنقل اللوحة من وسيط الالوان الزيتية الى وسيط النسجيات الموسعة . على كل ، فقد

فازت اللوحة بالجائزة الثانية فى صـــالون جمعية محبى الفنون الجميلة لذلك العام أعنى عام ١٩٧٢ !)

معرض للفن الباتيك عام ١٩٧٨ بقاعة جوته •

ان فن البـــاتيك فن قديم وجد فى الشرق الاقصى ، وانتشر الآن بين الفنـــانين فى العالم وهو فن الرسم على القماش باستعمال عازل الشمع فى المناطق التى لا يراد تلوينها ، وقد مارسه عدد قليل من الفنـانين المصريين ، ابرزهم : صبرى السيد ، سـعد كامل ، نازك حمدى ، خميس شحاته ، كما مارسه ، بصورة تلقائية ، أبنـــاء الحرانية تحت اشراف الفنان الراحل « رمسيس ويصـــا واصف » وقد أدت صعوبة الوسيط الى احجام عدد كبير من الفنانين عن ممارسته ، فهو يحتاج الى صبر شـديد ، ودأب ، ودقة فى التنفيذ ، اذ أن أى خطـأ يعنى ضرورة اعادة تنفيذ اللوحة ، ولهذا استخدم الفنـانون عنـــاصر بسيطة فى التكوين ، وألوان محدودة ، وقد ابتدأ « على دسوقى » تجربته مع « الباتيك » بنقـــل بعض لوحاته الزيتية الى هذا الوسيط الجديد ، وقد ووجه بملاحظـات انتقادية فى البداية على أساس أنه لا ينبغى الاكثـار من التفاصيل ، أو درجات اللون شأن اللوحة الزيتية ، الا أنه لم يأبه لتلك الملاحظات واستغرق فى العمل الشـــاق ، لدرجة انه لم يعد يعرض منذ ذلك التـــاريخ حتى لحظة كتابة هذه السطور غير لوحات من فن الباتيك ، وازدحمت لوحاته بالتفاصيل التى تربك أى فنان آخر ، كما ترددت بعض المتكررات من اللوحات ، الا أنه انتقل بفن «الباتيك»

من الدرجات الضبابية الى البنيات ، والاحمرات الصارخة فألوان الباتيك تتميز بالشفافية ، والنصاعة ، والتشققات التى تقتحم مساحات اللون ، وتعطيها مذاقا مختلفا عن التصوير الزيتى .

قال عنه الفنان « بيكار » فى جريدة الاخبار بتاريخ ١٨/٣/١٩٧٨ : « ان الفنان بهذه الخامة الجديدة بدأ يصيح بأعلى صوته بعد أن كان صوته خافتا لدرجة الهمس فقد بدأت البنيات الصارخة ، والاحمرات الساخنة ، والاصفرات المتوهجة ، والاسودات القاتلة ، والابيضات تنشر تألقها ووهجها فى لوحاته فينبعث منها دفء صيفي أكثر مصرية وحرارة وحيوية ، من الاجواء الضبابية الناعسة التى كانت تغمر لوحاته السابقة » .

ويقول على دسوقى :

« ان التصوير الزيتى بالنسبة لى هو الاساس ، أما الباتيك فهو حرفة ! » .

من أجمل لوحات معرضه لوحة بعنوان (فتيات جبل النرجس) ، وأسماء الاماكن كما أشرت من قبل لا تعنى أكثر من التذكرة بأماكن زارها الفنان ، وفى اللوحة تظهر ثلاث فتيات يشبهن الى حد كبير هيئة المرأة فى الرسوم المصرية القديمة ، خاصة فى شكل الملابس ، والجلوس ، فعلى الرغم من أنهن يجلسن على ظهور ثلاثة حمير فانهن يبدون كما لو كن جالسات على عروش متوجة ، ممتشقات تلامس أجسادهن الحيوانات لمسا خفيفا ، رشيقا . تظهر فتاة الوسطى بردائها البنى الفاقع فى بؤرة اللوحة ، وفى الجانبين ، تظهر الفتاتان فوق حماريهما الاسودين ، المتواجهين ، وهما يشكلان بوابة وهمية للفتاة الوسطى ،

ويتخلل الفراغات الفاصلة ، والواصلة بين الفتيــات ، كورال من النخيل ، المتنوع ، والناهض في صــفوف ، حيث يرتفع ، وينخفض ، بارتفاعات التلال، وانخفاضاتها الممتدة في خطوط أفقية ، متوازية ، لقد أعطى التنظيم الهندسي للعناصر الاســاسية ، وعناصر الخلفية مـذاقا ارابيسكيا .

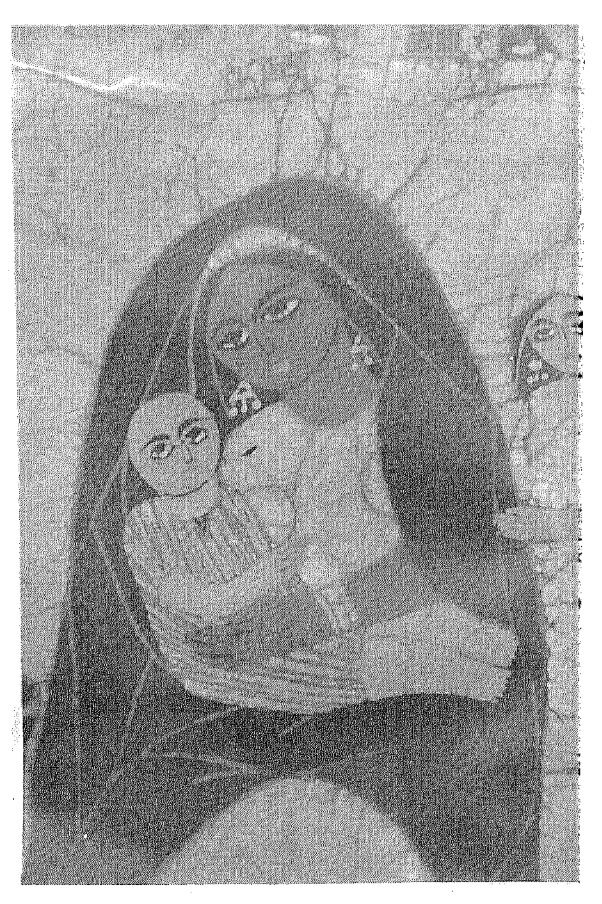
شهدت معارضه التالية ميلا الى تهدئة اللـون البنى ، والاحمر ، كما عاد للالوان البــاردة التي تذكر بمراحل الزيت السابقة ، الا أنها هذه المرة لم تفقد حيويتها ، كما ظهر اهتمام بالتراكيب المعمارية ، التى كانت تظهـر من قبل كتقاسيم في الخلفية ، وأعطاها البطـولة في بعض اللوحات كما في لوحة (مقهى شعبي) ، التى أنجـزها عام ١٩٧٩ ، ففيها نلتقى بالتداعيات الهندسية : المربعـات ، والمثلثات ، والاقواس التى تذكر بالعقود الاسلامية ، في النوافذ ، والمداخل وتقســيمات الارضــية ، ويتراجع العنصر الانساني ليصبح مجرد اكسسوار ! .

الخلاصة

ان الفنان « على دسوقي » يتعامل مع مفردات عالمه بحنان مثير للدهشة ، وهو يقدم لنا عالما خياليا يتسم بالمساواة، يحتضن الصغار ، والكبار ، والانسان والحيوان ، والطير، ويمنح الامان الدائم للجميع !

أما في مجال « الشكل » فاننا لا نلمح تمرد عنصر على آخر ، بل تآلفا ، وتناغما بينها جميعا .

ان تأمل هذا العالم يغرينا بالامنيات ، التى تبـدو في هذا العصر العاصف مستحيلة ، فتصدمنا البراءة الجميلة لانها تمثل رفاهية تشترط الاستقرار ، غير الممكن ، الآن. ولكنها رغم ذلك تخترق تحفظاتنا لتستقر في القلب !



أمومة : للفنان على دسوقى

محسن شرارة ..
والتجريب فى الفن

تعودت في سلسلة الدراسات التى قدمتها عن فنانين مصريين أن يكونوا منشغلين بقضية « الهوية » ، وأن تجد ابداعاتهم اجابات عليها ، غير أننى رأيت أنه من الضرورى تقديم فنان يمثل التيار المناقض • ذلك التيار الذى لم يفقد ، بصورة نهائية ، جاذبيته ، بل يتضمن بعض الملامح الايجابية ، المحركة لنوازع الخلق •

لا يمثل « التراث » بالنسبة للفنان « محسن شرارة » أكثر من آثار متحفية يطالعها كسائح عابر • ما ينشغل به كل الانشغال ، ويتوقف عنده هو انجازات الفن الغربى فى القرن العشرين ، ويختار منها ما يناسب طبيعته ، وينتخب منها أكثر الاتجاهات تطرفا في التجريد ، والتأمل الذهنى الخالص ، الذى لا يخلو ـ بطبيعة الفن ـ من الجاذبية ، والطرافة العابثة ، ومن الشاعرية أيضا •

يقدم « شرارة » أساسا نظريا لمجمل توجهاته بقوله : (كنت وما أزال أعتبر « العقل » هو الركيزة المحورية فى الابداع • ان « المشاعر » المنعكسة على مسطح العمل الفنى تكون نقية عندما تصفى بمصفاة العقل ، وأنا أشك كثيرا فى التلقى الحسى • المباشر ، فالاعتماد على « الحواس » يعكس آثارا رومانسية •)

واذا كان موقفــه من موروث « مصر » الفنى موقف الرافض ، فان موقفه من تراثه الشخصى أشد قسوة ، فبين الحين والحين يقوم بعملية تخريب متعمدة ضد انتــاجه الفني ، كان أكبرها حريق ١٩٧٢ الذى نفذه ضد معظم لوحاته الزيتية ، والجرافيك ، والرسم وهى تعد بالمئات ، وهو ينفر من فكرة اللوحة المعلقة ، وركز منذ بداياته على التصوير الفوتوغرافى ، و « الكولاج » ، والمجسـمات ؛ كما اتجه الى الاحجام الصغيرة الشبيهة بالبطاقات البريدية وكان يستهدف منها انشاء عدد من الافـلام التجـريبية القصيرة ، التى أنجزها حتى عام ١٩٧٠ غير أنها لم تحقق ما كان يصبو اليه من عون الاجهزة المختصة ، فغــابت بدورها فى الادراج • يقول عنها : (لم أعتبرها افلاما بل « اسكتشات » لافلام) ، وكان ينتخب ـ بين الحين والحين ـ عددا من أصولها الملونة بألوان « الفلوماسـتر » يقيم بها معرضا ، فتحدث عند عرضها ردود فعل شديدة التباين فمن مستنكر لها الى معجب بها ، الى من لا يرى فيهـا غير الطرافة التى تدعو الى الابتسام •

ينتمى « شرارة » الى أسرة محــافظة من البورجوازية الكبيرة • تتحدث الفرنسية فى حيــاتها اليومية • ولم يتعرف على اللغة العربية الا فى السادسة من عمره • كان يميل الى العزلة •• التى لا يزال يمارســها ، ولم ينشىء أسرة حتى الآن •

تخرج فى كلية الهندسة ، غير أن طموحاته المعمــارية لم يتحقق منها شىء فضلا عن الوجاهه الاجتماعية المنشودة

وبذلك انضمت خيبة الامل « المعمارية » الى خيبة الامل « السينمائية » !

كان أثناء دراسته الاولى في الفن يتلقى تدريبات في مرسم فنان ايطالى أكاديمي يدعى « دالى » ، وكانت تدريبات « شكلية » — أو بمعنى أدق « رديئة » ، فكل دوره كان ينحصر في نقل رسوم ، وصور مطبوعة ، وقد أثرت تلك البداية المنفرة ، بالاضافة الى أسباب أخرى ، في انصرافه المبكر عن الاتجاهات ذات الطابع التمثيلى ، والوصفى ويحكي « شرارة » حكاية طريفة كانت السبب في انجذابه الى تمردات فن القرن العشرين ، فقد كان يحتفظ في مكتبته بكتاب عن الفنان « فان آيك » وهو أحد أعلام الفن في القرن الخامس عشر ، وكتاب آخر عن الفنان « فان دايك » من أعلام القرن السابع عشر ، وفي عيد ميلاد له أرادت والدته أن تهديه هدية ، فاشترت له كتابا فنيا عن « فان » ثالث ، من عصر مختلف هو « فان جوخ » ، وكانت تلك المصادفة دافعا للتعجيل بالتعرف على انجازات الفن الغربى ، ثم الولاء لبعضها .

(اعماله)

أقام معرضه الاول عام ١٩٦٨ بقاعة أتيليه القاهرة ، وكرسه للرسم بالالوان الزيتية ، ولم يتح لى مشاهدة ذلك المعرض أثناء اقامته ، أو في مرسمه ، فقد دمره في حريق ١٩٧٢ ! . علق على المعرض الناقد اليونانى « ديمترى دياكوميدس » في جريدة البروجريه ديمانش ، في العدد المؤرخ ١٤ ابريل ١٩٦٨ ، قائلا : (يكشف معرض « محسن

شرارة » عن فنان مرهف وفوق ذلك جذاب تتميز درجاته الضوئية بالرصانة والنقاء • وملامس أسطح لوحاته جديدة مصقولة ، وتتراوح أعماله بين الانسجام الناعم،والتكوينات الاكثر عنفا •• مثل تلك اللوحة « المبقعـــة » باللـــون الاسود اللامع « اللاكيه » بمصـــاحبة لون أحمر رنان ، وأبيض في لون اللبن • بين كل تلك الاعمـــال يوجد عمل ذو مستوى متميز • مصقول ، ويميـــل قليلا نحو الطابع اليابانى) • لم يبح لنا « دياكوميدس » بأكثر من هذا ، ومن الاعمال التى لم يصبها الحريق عملان نحتيان يمثل العمل الاول منحوتة خشبية توحى بوجه آدمى •• ملخص تلخيصا يقترب من التجريد ، ويجمع الشـــكل بين البساطة والتنوع ، ولقد أعطى التحليـــل « التكعيبى » للشكل حيوية ، وحدة ، بسبب الإنتقالات المبـــاغتة من سطح الى سطح آخر ، ومن زواية الى زواية أخرى • وتقوم الالياف الخشبية ـ المحسوبة ـ بدور فعـــال فى تلطيف الخطوط المستقيمة • ان الفنان هنا يقدم لنا وجها ، أو ايحاء بوجه محايد ، ويريد ألا ننسى أننا أمام منحـــوتة انتمائها للوسيط الخشبى أكثر من انتمائها لاى شيء آخر لهذا فمن العبث أن نبحث عن « التعبير » الذى يعمل الفنان على اظهاره ، لان الفنـــان ـ هنا ـ لا يعبر عن شيء •

واذا كان قد استخرج من الخشب « شـــكلا » محدد المعالم ، فقد كون ـ فى العمل الآخر ـ من أنواع مختلفة من السلك مجسما بلا شكل ، أو بشـــكل غامض ، فى المنحوتة الخشبية قدم لنا شكلا محايدا ، وفى الثانية قدم نوعا من اللهو العابث ، المثير • وهذان الوجهان المتناقضان بين العمد ، والتلقائية •• بين الجدية والعبث بين البراعة

والركاكة ‥ يشكلان الملامح الجوهرية لمجمل رحلة الفنان الابداعية ٠ قد ترجح كفة جانب من جوانب التناقض ، أو تتوازن ، كما في لوحة يمكن أن نطلق عليهـا « كولاج » أنجزها في نفس المرحلة ٠ تمثل خليطا من الاسـتقامات الهندسية الصارمة وبين الاعوجاج الساخر ، والخطـوط النحيلة المرتعشة ، والنقاط « البنبونية » المنتشرة بعفوية أحيانا ، وبقصدية أحيانا أخرى ‥ حيث تشـكل تلك النقاط خطا حلزونيا ٠ ليس من المفيد بالطبع ‥ تطبيق أسس التصميم التقليدية في تحليل عناصر اللوحة ، ومع ذلك فلها قانونها الخاص في تحقيق التوازن ، ففي اللوحة المشار اليها نشـاهد حوارا بين شكل حلزوني كبير ‥ أصفر ، وشكل حلزوني صغير ٠ أحمر ٠ وفي المقابل يقيم علاقة متكاملة بين مربعين متراكبين ٠ (اللافت للنظر أن وحدة « المربع » و « الدائرة » من الوحدات الاساسية التي صاحبته بدرجات متفاوتة ، وظهرت بصورة سـافرة في معرضه الاخير) ٠ من التشابه ، والاختلاف ينشيء لوحته التي لم تخل من همس موسيقي ٠ ويحـرص على تأطير معرضه باطار بحث متجانس ٠ يدور حول فكرة محورية ، ويضع لها عنوانا يصفها بدقة ، فعناوينه ليست أدبية بل تصف التجربة الفنية وصفا علميا باردا ، من عناوينه على سبيل المثال : متكررات تباديل وتوافيق ٠ مادة أساسية وأساليب متنوعة ‥ وهكذا ٠

مرحلة الـ « كولاج » CALLOGE

ظهر فن الـ « كولاج » ـ التلصيق ـ في مصر في أوائل

الستينات ، بعد أن استهلكته أوربا ابان الحرب العالمية الاولى ، ومن أوائل ممارسى هذا الاسلوب الذى كان (موضة) حينذاك ، الفنانون : منير كنعان ، وصالح رضا ، ومحسن شرارة • كل حسب رؤيته ، وان جمعهم الاطار التجريدى • واذا كان ظهور الـ « كولاج » فى أوربا فى سياق الاسلوب « الدادى » ذا طابع احتجاجى ضد اوضاع فى الواقع السياسى الاوربى ، فقد أفرغ فن « الكولاج » فى مصر من بعده الاحتجاجى ، واكتفى بأن يكون رياضة للذهن ـ أحيانا ـ وزينة فى معظم الاحيان ! واللافت للنظر انه فى الوقت الذى ظهر فيه الموضوع القومى موضوعا للابداع الفنى ، بالاضافة الى السياسة بالطبع ، كان الفنان « شرارة » منعزلا فى مباريات ذهنية، شحيحة الحرارة ! تراوغ المرارة التى كان يستشعرها تجاه المرحلة الناصرية ، وان اشتركت ، جوهريا ، فى ملامح مراحله المختلفة ، وبالذات فى الاسس البنائية لاعماله الفنية •• حيث يشاكس كثيرا وحداته الهندسية الانيقة ببقع لونية عابثة ، أو يشوه اطارا خارجيا للوحة ، غير أن هذا التناقض لا يتواجه ـ غالبا ـ فى اطار تفاعلى • بل يوضع فى تجاور سكونى • أما تفاعلها فمؤسس عليك وحدك • انه لا يقدم لك الايحاءات العاطفية المركبة بل يقدم لك « المادة الاساسية » ، وفى أعمال الـ « الكولاج » لا يحفل بالعمق ـ البعد الثالث ـ ومع ذلك فقد تشف الدرجات اللونية عن ايحاء شاحب بالعمق ـ أحيانا يوفق الفنان فى جمع شتات المتناقضات فى وحدة عضوية ، وأحيانا لا يقنعنا بذلك ، وحجته التى يسوقها ردا على ذلك هو أنه يناقض المألوف ، غير أنه قدم فى مرحلة لاحقة

مجموعة من لوحات الـ « كولاج » مثيرة عام ١٩٦٩ — كشفت عن براعة افتقدتها اللوحات التى انجزت عام ١٩٦٥ استهلهما من « الفن البصرى » OPTICAL ART في تلك الاعمال ظهر الايهام بالعمق ، والحركة المتنوعة المحسوبة ، عن طريق تنظيم ايقاع الدرجات الضوئية ، والنظام اللونى ، الذى اتسم أحيانا بالانسجام ، وأحيانا أخرى بالتنوع الحى • بمعنى اخر قد يشتق من الجنس اللونى الواحد (الساخن أو البارد) درجات تنتشر انتشارا محسوبا ، أو يتقابل مع نقيضه اللونى فى جذب وشد ، غير انه يترك أحيانا الهندسة والرياضة ويندفع نحو الاسلوب « التبقيعى » ويستلهم أسلوب الرسام الامريكى « جاكسون بولوك » •• حيث تقدم اللوحة خليطا لاحد له من البقع الملونة ، التى لا يستهدف الفنان من ورائها شكلا واضح المعالم أو حتى غامض الملامح ، بل يستهدف أن يضعنا أمام لحظة نكون نحن المبتكرين فيها • وبقدر حساسية المتلقى ، ووعيه الفنى ، وخبرته التذوقية ، يستخرج منها ايحاءات ما • قد يرى فيها جموعا بشرية لا نهاية لها ، ويرى آخر سجادة مصنوعة من نفايات الملابس الملونة •• وعيناك بدورهما حرتان ، تنتقلان عبر مساحة اللوحة طولا وعرضا ، لا يستوقفهما وحده ، أو جملة تشكيلية ، فالجملة التشكيلية الوحيدة هى مجمل هذا الخليط •

ان فنانى « التشكيل العضوى » ACTIAN POINTING يطمحون الى اثراء سطح اللوحة عن طريق نبذ التركيز على عنصر أو عناصر محورية ، ونسف المنظور ، والبؤرة ، وبالغاء كل تلك المعوقات — من وجهة نظرهم — لا تكون

هناك مساحات سالبة واخرى موجبة ، بل الكل متساو ، متسق .

ويعود من جديد الى تكوينانه الرياضية البصرية في مجموعة جديدة من « الكولاج » ، والطباعة بالشاشة الحريرية . ومن أفضل لوحات تلك المرحلة لوحتان فازت احداهما بجائزة الجرافيك الثالثة في بينالى الاسكندرية ، وفازت الاخرى بجائزة اقتناء عام ١٩٧٠ . تمثل كلتاهما خطوطا خضراء على أرضية حمراء . وهو يقيم علاقة ذكية بين العنصرين المتضادين في اللون ، والمتفاعلين في نفس الوقت ، فالخطوط الخضراء ليست موضوعة وضعا على المسطح الاحمر ـ شأن كثير من أعماله الاخرى ـ ولكنها تتبادل التداخل والسيادة مع اللون الاحمر ،فتتضح في موضع ، وتغيم في موضع آخر . غير أن « شرارة » لا يطيق صبرا على الاناقة ، ونقاء الاشكال ، فيعترض طريقها بكل ما هو مناقض لها . تصير الخطوط الصريحة اشلاء ، أو بقعا ، أو يترك مساحة فارغة غير متوقعة .. وهكذا ..

(التقشف الابيض)

ينصرف في رسومه الخطية عن شبهة الاستعراضية والثرثرة ، ويلوذ بالتقشف الكامل للخطوط وهو لايمنحها تنوعا يلخص به درجات النور والظل . الخط مجرد خط . سن قلم يتحرك فوق مسطح الورقة . يتعامل معها باعتبارها فراغا . وتقوم الخطوط بتأطيره ، أو تقسيمه ، أو مناوشته ولان الخط في أساسه « نقطة » فانه لا يبخل بدعوتها

للمشاركة ، أحيانا ، بدور ما • هنا •• عليك أن تتوقف عند الخطوط لاباعتبارها « وســـائل » تســـتهدف رسم موضوعات تمثيلية ، أو ابراز شحنات تعبيرية كامنة ، بل بوصفها « هـــدفا » فى ذاته ، غير أنه ، أحيـــانا نادرة ، ينصرف عن « اللاموضوعية » الى موضوعات عن الموسيقيين ولكنه لا يختار بطبيعة الحال موسيقى « الشوارع » ، بل موسيقى « الغرف الدافئة » •

لو سمحنا لانفسنا باستعارة تعبيرات موسيقية لوصف بعض الاشكال الهندسية لقلنا ان « لحنه الاساسى » الذى ظل يتردد فى معظم مراحله الفنية هو « المربع ، والدائرة» يتبادل الشكلان السيادة ، أو يتعادلان ، وقد ظهرا بصورة سافرة فى معرضه الاخير الذى أقامه بقاعة أتيليه القاهرة فبراير ١٩٨٦ •• حيث أجرى حوارا بينهما فيه طرافة ، وخيال ، وشاعرية •

معرض : اعمال مختارة من مادة اساسية

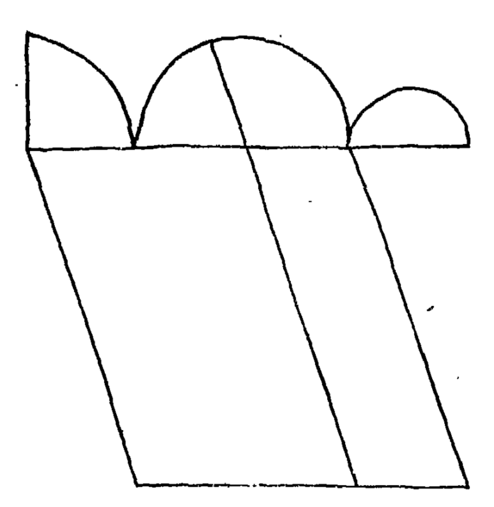
وضع لمعرضه الاخير عنوان « مادة أســاسية » ، وهى مختارات من مجموعة كبيرة من رســــوم صـــغيرة الحجم (١٣×١٨ سم) • ملونة بألوان الفلوماستر • والعنوان وصف لطبيعة التجربة الفنية ، فالمعروض مجرد «خامات»، وعلى المتلقى أن يجرى عليها ما شاء من احتمالات التنوع • بخياله ، أو بالكاميرا ! فأنت اذا التقطت عشر صـــور ــ مثلا ــ لنفس اللوحة تحت ظروف اضاءة مختلفة تحصــل على عشر نتائج •• بعضها حسن ، وهو بهذا العنـــوان الموجه يؤكد الفكرة الرافضة « لابدية » اللوحة المعلقـة ،

المزينة لمكان ، أو الموضوعة فى متحف يحج اليها جمهور الفن من كل صوب ليلتقوا « بالاصل الثابت » الذى قرأوا عنه • اللوحة عنده تتمتع بمرونة التغيير • فهى تقبل أن تعلق ، وتقبل أن تكون « جزئية » فى صور متحركة ، وتقبل التبدل اللونى •• وهكذا ••

ولقد كان الاسلوب التجريدى الهندسى مناسبا لهذا النوع من التجارب الفنية ، المتحررة من رموز اللون ، فاللون عنده مجرد لون ـ ذبذبة ضوئية لا تتبدل درجاتها تبدلا جوهريا مهما أحدثت الوسائط الناقلة من متغيرات فى النتائج ، وحتى لو تغيرت ، فليس مهما ، فهو لا يعبر عن موقف درامى يحتشد له بالممكنات التعبيرية والجمالية المناسبة •

يضعنا الفنان ، أيضا ، أمام أوليات أخرى : المربع والدائرة ، أو الشكل الساكن والشكل المتحرك • يستخرج منهما احتمالات تكشف عن خيال خصب ومهارة ، بل وشاعرية أيضا • (هل يستطيع فنان أن يفلت من انفعالات العواطف ؟) •

لم ينصرف عن هندسية الدائرة ، والمربع ، ولكنه ناوشهما بمداعبات أثرت الشكلين ، وان رجحت كفة الدائرة فى هذا المعرض ، فتارة تلتحم الدوائر فى شكل رباعى يتوسطها مربع ،وفى عمل آخر تغذى رباعية الدوائر بشبكة من الشرايين ، والطرق ، والمساحات الموتة ، وقد توحى نفس الرباعية فى عمل ثالث بارتطام نشاهد آثاره فى حواف الدوائر ، وتنتشر البقع ـ الشظايا قريبة من موقع الحدث ، وتغطى رباعية أخرى بغطاء من شرائط افقية



تجريد : للفنان محسن شرارة

متقطعة ، يمتد ليغطي كل مسطح « العمــــل » ويوحى بامتداده خارجه ، فالرباعية هنا فى قلب الاحداث ، وتظهر فى شكل آخر وهى فى طور التكوين والانشاء • تستخلص حدودا لها من المساحات المجاورة ، أو تتحالف معهــا فى منطقة محايدة ، وهكذا ، وهكذا ••

ان الاضافة التى أضافها ـ بالنسبة له ـ هى التركيز على تفاعل المتناقضات بدلا من وجودها فى أوضاع سكونية متجاورة ، كما انه عظم من شأن الخامات المتقشفة مثــل القلم الرصاص ، والجاف ، والفلوماستر ، وصـــور بها مرحلة من مراحل الزهد ، والتقشف الشديد ، وان لم ينفلت بطبيعة الفن التشكيلى من تحويل « المجــرد » ، « الذهنى » الى صور محسوسة •

محمد رزق ..
عاشق المطروقات النحاسية

بدأ « محمد رزق » حياته الابداعية محاولا فى كتابة الشعر ، والقصة ، والعزف على الناى ، كان ذلك فى قريته « سيف الدين » بمحافظة دمياط ، يتحدث عنها حديث العاشق قائلا : « ان اللون الاخضر ، وسلاسة العلاقات البشرية ، كانا يفعمان حياتى بأحلام مستقبلى الوردى فى « القاهرة » ، الالتحاق بالجامعة ، النجومية الادبية ، وفى « القاهرة » تبخرت الاحلام ، فلم ألتحق بالجامعة ، بل التحقت بمصنع الحديد والصلب عام ١٩٥٧ ، وتعطلت محاولاتى الادبية تماما ، وارتبكت خططى حتى عام ١٩٦١ »

كانت صدمة « القاهرة » كبيرة ، فقد حوصر بكل ما هو مناقض لمرحلة القرية ، فالقاهرة مدينة عدوانية ، وان مارست العدوان بطريقتها الخاصة ! ٠ ٠غير أن القول الحكيم : « دواها بالتى كانت هى الداء » كان نافعا له ، فتخفف من النفور ، الى نوع من التعايش ، وبالعادة استخرج من ظروفه الجديدة ممكنات جديدة للابتكار ، فاستبدل اللون الاحمر — لون النار — باللون الاخضر ، واستبدل « دينامية » التحولات فى الصناعة بالاستسلام « السكونى » للحياة فى القرية وشغف بشرائح النحاس الرقيقة ، والصلبة ، وأغرته بالاقتران بها ففعل ٠ ومن

يومها وحتى كتابة هذه السطور ظل وفيا لها ، وما أن يذكر أحدهما حتى يتداعى الآخر الى الذاكرة ! وجاء عام ١٩٦٢ ، وكان عاما محوريا بالنسبة له ، ففيه قرر الالتحاق بكلية الفنون الجميلة (القسم الحر) ، وهناك التقى بفنان النحاس الرائد « جمال السجينى » • ويتحدث الفنان عن تلك المرحلة قائلا : « توجهت الى السجينى » كي أتعلم منه تقنية النحاس ، غير أنه نصحنى بأن أتعلم هذا وحدى ، فالفن لا يلقن ، فتركت الكلية ولما أمض بها أكثر من ثلاثة شهور ، وتوجهت الى شارع « خان الخليلى » لمتابعة الصناع المهرة ، والتعلم منهم ، وأستطيع التوكيد بأن هذا الشارع كان أستاذى الحقيقى ، والعجيب أنه حصل فى نفس العام على جائزة الدولة التشجيعية فى النحت • كان هذا الاعتراف بموهبته دافعا قويا لمواصلة الانتاج الفنى وتفرغ له فيما بعد تفرغا كليا •

(آراء بعض نقاده)

أقام « محمد رزق » معارض ، قوبلت جميعها باستحسان النقاد والجمهور ، واحتفى به نقاد الفن التشكيلى ، بل نقاد الادب أيضا ، مثل الناقد الاستاذ « محمود أمين العالم » الذى تناول انتاجه تناولا أدبيا ، فكتب : « محمد رزق » يطرق النحاس طرقات من نوع آخر ، نحس فيها بالحان الآلات الموسيقية احساسا بصريا !! تحس بالمطروقات دراما ، حية ، تعبر ، وتفيض بأعماق التجربة البشرية » •• « ولهذا ففى مطروقاته قصة أحداث بشرية كبيرة ، قد تعبر عنها لفتة سريعة ، أو حركة مبتكرة ، أو ايماءة موحية

ومن حركة الاشياء ، من بناء الاشياء ، من موقف الانسان ازاء الاشياء يصنعها ويصوغها ويسيطر عليها ، من العمل والصناعة والارادة الانسانية ، يســـتخلص محمد رزق الحانه ، ثم يروح يصبها بل يستخرجها بطرقاته الموهوبة على صفحة من نحاس » ، أما الفنـــان ، الناقد « حسين بيكار » فكتب عنه فى بابه الاسبوعى بجريدة الاخبــار : « ان ارتباط الفنان : محمد رزق » ببيئته ، وأبناء بلده ارتباط جذرى ينعكس فى رشاقة الخطوط التى تتمــاوج وتتلوى فى سيولة الموال ورقة الناى ، وتبرز آثار المطرقة فوق السطح كأنها ايقاع نقرات الدفوف والطبــول تزف المشخصات الراقصة فوق السطح المعدنى اللامع »، وقال عنه الفنان « حلمى التونى » نلاحظ فرقا كبيرا شــاسعاً بين أوائل الاعمال التي تتسم بالخطابية والتزويق الذى يقل فيه العمق والاحساس الفنى ، وبين أعمـــاله الاخيرة التي يبلغ فيها درجه كبيرة من البـــلاغة الفنيـــة والتعبير الرقيق المرهف « ومهما كانت الآراء التى أبداها نقــاده ، ودرجة اختلافهم في التلقى والتفسير ، فقد اتفق الجميع على أهمية هذا الفنان ، الذي لم يتلق ـ ربما لحسن الحظ ـ أى تعليم منهجى ، ولم يحصل على شهادات ، ولم يتسلح الا بموهبته واصراره ، فقدم اضافة في مجال المجســمات النحاسية ، التي بدأها الرائد « جمال السجينى » وأضيف اسمه الى قائمة موهوبى جيــل الســتينات ، الذين لم يحصـــلوا على شهادات ، ولم يتوظف بعضهم فى وظائف حكومية أمثال : عبد الرحمن الابنودى ، سيد حجاب ، أمل دنقل ، ابراهيم فتحى ، عبد الرحيم منصور ، يحيى الطاهر عبد الله ، جمال الغيطانى ، ابراهيم أصـــلان ، خيرى شلبى ، محمد يوسف القعيد •

ان فطريته ، وسماحته الريفية ، تنعكسان على مجمل رحلته الفنية ، فتطالعنا أعماله ذات الطابع التعبيرى ، والرمزى الحريف (فى مجملها) . بانعكاس ما يدور فى الواقع الاجتماعى والسياسى انعكاسا صادقا ، وتحفزنا فى كثير من الاحوال الى الصمود ، والتحدى ، ويشترك مع « السجينى » فى أنهما يعبران عن قضايا الواقع المصرى ، ويختلفان فى طريقة التناول ، ففى حين يتجه « السجينى» ـ فى مطروقاته النحاسية ـ الى « تجميل » الشحنة التعبيرية ، والحرص على الاناقة ، مستعرضا قدراته الاكاديمية فى بناء الشخوص ، يواجهنا « محمد رزق » مواجهة مباشرة بأشكال محمومة ، لا تتوقف بنا عند حلية مهذبة ، بل تتنوع فى عطائها ، ودرجة بلاغتها . كانت أعماله ، فى مرحلة الشباب ، عالية النبرة ، ثم صارت ، فى مرحلة الكهولة ترجمة لقول « النفرى » : اذا اتسعت الرؤية ضاقت العبارة . وتحكى أعمال الآمال العريضة التى عاشها جيل الستينيات ثم سقوط الاحلام الوردية .

(.. وعن فنه)

يختلف « محمد رزق » عن كثيرين من الفنانين المصريين فى رفضه الالتزام بقالب جامد متكرر ، فمراحله الفنية تزدحم بالتداخلات الاسلوبية ، لاتحدد مراحله ملامح حاسمة ، بل تتعايش الاساليب فى اطار واحد ، ففى معرض واحد نلتقى بأعمال تعكس تعبيرية حريفة ، الى جوار مستنسخة اسلامية أنجزها بقصد دراسة لون من ألوان الفن الاسلامى ، الى جوار أشكال تجنح الى التجريد

وهكذا ·· وفى تقديرى أن رفضه أن يوضع فى قالب يعرف به يتسق مع حرصه على أن يكون صادقا مع نفسه وربما كانت وجهة نظره أن الحياة أكثر تنوعا وخصوبة من أن توضع فى تابوت فنى ، وبالتالى فتنوع الاساليب يعنى تنوع زوايا النظر للحقيقة الواحدة ، وبالنسبة لمثال النحاس فان الحرص على التكرار ، يضعه فى اطار صانعى القدور · وعلى الرغم من التداخل الاسلوبى فان موضوعاته ثابتة · محورها الانسان ، شاعرا متألقا ، أو حزينا ، وفلاحا صامدا أو ثائرا ، وريفية سعيدة ، أو وجها غاضبا أو نازفا ، أو مشوها · ومن موضوعاته الرئيسية الاخرى الجياد الجامحة أحيانا ، والمنكسرة أحيانا أخرى · الصفة الثابتة ـ أيضا ـ فى مجمل أعماله هى « الحركة » التى تأتى تارة من الخطوط المتماوجة ، المتصلة ، وتارة عن طريق التحليل التكعيبى ، حيث الانتقالات المفاجئة بين النور والظل وبين الانسان والجياد ، تظهر بعض الحيوانات الاخرى ظهورا غير متكرر مثل الديك ، والعنزة ، والثور ·

الاعمال الفنية

·· لنتأمل الآن عددا من أبرز أعماله الفنية ، ولنبدأ بمعرضه الثالث ، الذى أقامه بقاعة « جوته » عام ١٩٦٩ وكان صدى لمعاناة ١٩٦٧ ، ومن أهم أعماله الممثلة لمحنة الوطن مجسمات ثلاث ، تحمل العناوين الآتية : «الصمود» و « الغضب » (١) و « الغضب » (٢) · لوحة «الصمود» تلخص الشعب فى وجه ريفى صرحى ، ممتلىء بالغضب متحفز للمنازلة · ويرتكز « الوجه » على رقبة عملاقة ،

غنية بالتضاريس ، ويقع فى مستويات خطية ، متداخلة تقوم الطرقات المتنوعة فى اثراء السطح ، وتحفل اللوحة بتفاصيل دقيقة ، ومفاجآت غير متوقعة فى بنـــاء الوجه بشكل خاص ، فهو لم يقم بتحليل شكل بنائى ، واقعى ، يلتزم النسب التشريحية للانسان ، ولكنه أنشأ وجهـا ينتمى الى « العمارة » ، وقد أعانه الاسلوب التكعيبى فى الابنية التحريفية الحادة ، كالتحليل المثير للمنطقة أسفل الفم ، والذقن ، والحفر على الجبهة ، والاسارير ، وتمتد كتلة من الانف الى الصدع ، لتشترك بدورها فى معمعة المستويات الخطية المتداخلة ، والمتصلة ، والمتنوعة الملامس فى رفع نبض الحركة ، وتتسع المجسمة لكثير من الايحاءات القصصية ، ولقد أدرك الفنان ذلك الطابع ، فقدم نقـدا ذاتيا تمثل فى عمل آخر يحمل نفس الاســم ، ويختلف فى التاريخ ، وطريقة المعالجة فقد نفذ « الصمود » الجديد عام ١٩٨٥ • نفذ العمل الاول بطريقة الطرق ، ونفذالعمل الثانى عن طريق السباكة • يرتبط العمل الاول بايحاءات رمزية تمثل الشعب المصرى : المزارع الشجاع • السمح • • يحاكم حالة « الهزيمة » ، ويدعونا الى التحدى ، بينمـــا يمسى « الوجه » الثانى تجسيدا لهيئة انسان عصر العنف تنتمى المجسمه الاولى الى « النحت البارز » ، والثـــانية « مسبوكة » تنمتى الى «النحت الفراغى» ، بل هى أقرب الى العمارة ، بهندسيتها الصارمة ، ومسطحاتها الصريحة و « ملامسها » المعمارية ، غير أنه يفاجىء هذا الرســوخ المعمارى بزلزال يفصل المقطع الاعلى من الفم عن المقطــع الاسفل منه ، ويمزق جزءا من الوجه بحدة (كان يريد لهذا التمزق أن يمتد ، غير أن مساعده صاح : قلبي لا يطاوعنى

٠٠ لا أستطيع مواصلة التشويه !) والواقـع أن تلك « المسبوكة » تترك فى النفس توترا لا يستطيع المشـاهد المرهف الانفلات منه ٠ اذن ، فصمود الثمانينات صـمود ممزق ٠ مشكوك فى أمره ٠ على النقيض من « صـــمود » الستينات ، القائم على مواجهة الخســارة التى كان يظن انها عارضة ٠

أما المجسمة الثانية فعنوانها « الصمت » نفـذت عام ١٩٦٨ ـ وان كنت أفضل أن أطلق عليها عنوان «الغضب» فسطحها ملىء بالحفر ، والالتــواءات ، غير مســتقر ، غير متمركز فى بؤرة محورية ، زاخر بتجاعيد الطـرقات الدقيقة ، والطرقات الشبيهة باللطمات الســـاحقة على سطح يوحى اليك بأنه سطح عجينى لا سـطح نحاسى ٠ ولا شك أن هذا يكشف عن براعة الفنـــان وقـدرته فى السيطرة على الوسائط ٠ تمتلىء صفحة المجسمة بالوجوه الغاضبة الصامتة ٠٠ تذوب الخطوط الفاصـلة بينها ، كما تذوب مع أرضية المسطح ، فسطح المجسمة يشـبه مولدا لكيانات تتضح أحيانا فى شكل الوجوه المشار اليها أو تغمض أحيانا أخرى ، مجسدة تضــاريس تتراوح بين الغائر والبارز ، ويلتقط من تلك الوجوه المتجهمة وجهـا واحدا يملأ به لوحة « الغضب ٢ » ويستخرج منه مستويات خطية ، وتنويعات ملمسية ، متداخلة تداخلا عنيفا ، ويخلق بتضاريس الوجه المتباينة جوا مشحونا بالتوتر ، وتدهش كيف نجح الفنان فى الاحتفاظ بتلك التعبيرية الحريفة مع خامة تحتاج الى دقة وصبر شــديدين ٠ قدمهـا بنفس الحيوية التى يقدمها رسام فى جلسة واحدة ٠ ويعود فى الثمانينات ـ وبالذات عام ١٩٨٦ ـ ليقدم مجسمة حول

نفس الموضوع : الغضب . غير أن غضب الثمانينات اكتفى بالتلميح ، والاشارة منصرفا عن المبالغات العاطفية ، مرجحا كفة البناء المعمارى القائم على المسطحات المستقيمة ، الصارمة ، فى حين تختفي أى ايحاءات بالشكل العضوى للكائن الحى . ليس أمامنا سوى المستقيمات الطولية . والعرضية والمائلة ، ونوايا الفنان التى تلمح ولا تصرح . اتسم « غضب » الستينات بالمبالغات العاطفية ، واتسم « غضب » الثمانينات بالبنائية الهندسية ، والواقع أن هذا التناقض لا يمثل تغيرا فى موقف الفنان الجمالى فحسب ، بل يؤكد التطرف الشديد والانتقال الحاد من النقيض الى النقيض ، فعالمه التشكيلى لا يعترف بالدرجات الوسطى التى تربط الابيض بالاسود ، وسنعود بعد قليل الى هذه النقطة لتفسيرها . من موضوعات الفنان الرئيسية « المرأة العارية » ، ولكنه يلتقط منها الجذع فقط ، ولقد ظهرت بصورة باهرة فى معرضه الثالث عام ١٩٦٩ ، حيث قدم نماذج تتروح بين التجسيم الفراغى ، والتجسيم المسطح ، ولقد نجح نجاحا لافتا للنظر فى المجسمات الفراغية ، التى حفلت بالخطوط المنحنية ، والمتماوجة ، والحلزونية ، والموحية بطراوة ،وحيوية ، الانوثة . يمتلىء الجذع فى المواضع التى يتعين الامتلاء فيها ، ويخف فى المواضع المناسبة ، حاذقا عائق الذراعين أمام انسيابية الاطار الخطى وفى الذروة يفاجئنا بانقسام ، سرعان ما يلتئم ، فى خط متماوج ينصف « الشكل » ، موحيا لنا بكيانين انسانين يتعانقان . ان رهافة اللفائف النحاسية ، وخطوطها الخارجية القوسية .. خلق تناغما .. أو (علاقة حسن جوار !) بين الكتلة وفراغها المرسوم .

نلاحظ أن الخطوط المنحنية ، والخطوط المستقيمة تتبادل البطولة فى مجمل أعماله الفنية ـ وان مال أكثر الى الخطوط المستقيمة ـ فالعمل الواحد يسوده ، وبصورة كاملة ـ فى معظم الاحيان ـ أما الخطوط المستقيمة وحدها أو المنحنية وحدها ، ولكنهما لا يجتمعان الا نادرا ، فى محاولات سوف نتوقف عندها بعد قليل ـ الخلاصة : ان ذلك النوعين من الخطوط لا يتواجهان ، أو يتحاوران ، ومن ثم فهو يقفز تارة الى « الابيض » وتارة أخرى الى «الاسود» دون أن يعبر المسافة الفاصلة بينهما • ان مجموعة الجذوع المجسمة فى الفراغ مجرد جملة تأملية فى سياق عاصف ، لهذا عندما تنتقل تلك الجذوع الى المجسمات المسطحة ترتفع النبرة العاطفية ، يساعده على ذلك المكنات التعبيرية لسطح النحاس ، التى تتيح لمن يتوغل ، أو يغوص فى سطح اللوحة الى أقصى الدرجات المتاحة ، كما فعل فناننا، ويرتفع بالمسطح الى حده الاقصى • (وفى عمل من أعماله الجميلة ، يستعرض حشدا مختلطا من الاجساد الانثوية ، لا نتبين فيها كيانا مفردا ، بل على النقيض تشكل تلك المفردات كيانا كليا صاخبا بالحركة • علاقة الشكل بالفراغ علاقة فعالة يشتبكان • فالفراغ الغائر يظهر ، أحيانا ، مرسوما بحدود الشكل ، وأحيانا ، مكملا للبروز من هنا دبت الحياة فى اللوحة ، تزيد منهسا اختلاط الاجساد ، الداغم للحدود • هو لا يصف ولكنه يضعنا فى قلب حالة تشكيلية ، لا تجد العين معهـا ضرورة للتوقف أمام جزئية من الجزئيات ، فكل واحدة تسلمك للاخرى ، وهكذا ، غير أنه حدد مسرحه بمحطات نهائية فى الجانبين•

يحتل موضوع « الخيول » مركزا مرموقا فى انتاجه

الفنى ويأخذ نفس التوجهات الاسلوبية ، التى صاغ بها بقية موضوعاته ،التقلب بين شاعرية الاقواس ،والتموجات وبين صلابة الخطوط المستقيمة ، وصراحة المسطحات العريضة ، وبعض خيوله تتسيدها الاقواس ، والمنحنيات، والخطوط المتصلة والاشكال المقعرة ، والمحدبة الموسقة ، كما فى لوحة « خيول » ، التى أنجزها عام ١٩٨٣ • تمثل اللوحة أبرز سماته • أعنى الحركة • والحركة فى هذا التكوين حركة دوامية متصلة ، فرأسا الجوادين يشكلان بؤرة الدوامة ، ومركز الانتشار ، فتخرج من جوف الدوامة دوامة أخرى ، كما تنشأ دوامات فى جسد الجواد الامامى ، لا تستهدف التحليل بقدر ما تواجهنا بأشكال جديدة ، ومثيرة ، ومن التباديل والتوافيق يتكون تكوين ذو طابع غنائى غير أن الانسجام لا يدوم ، فسرعان ما تلم بخيوله نفس المصائب التى تصيب الوطن ، فينكسر شموخها ، ويغزوها الجفاف ، وان التقينا ببعض الاستثناءات مثل « رأس جواد » التى أنجزها عام ١٩٨٥ ، ووصل بها الى درجة عالية من النضج ، فتخلص من التفاصيل ونجح فى انشاء كتل فراغية عن طريق ثنى والتضاق المسطحات النحاسية ، وايقاعات النور والظل ، والفراغ المرسوم بين المسطحات ، وعلى الرغم من عنايته — فى هذا العمل — بالحسابات الرياضية لم يقلت منه التعبير •

وتتردد نفس الملامح الاسلوبية فى موضوعات أخرى كالشاعر الشعبى الجوال ، الذى يتجلى بحالات تعبيرية ، تتراوح بين الانطلاق ، والانطواء ، كما تتراوح بين الاغراق فى التفاصيل والاكتفاء بما هو جوهرى ، غير أن كفة التلخيص ، الذى يقترب من التجريد قد رجحت فى مراحله

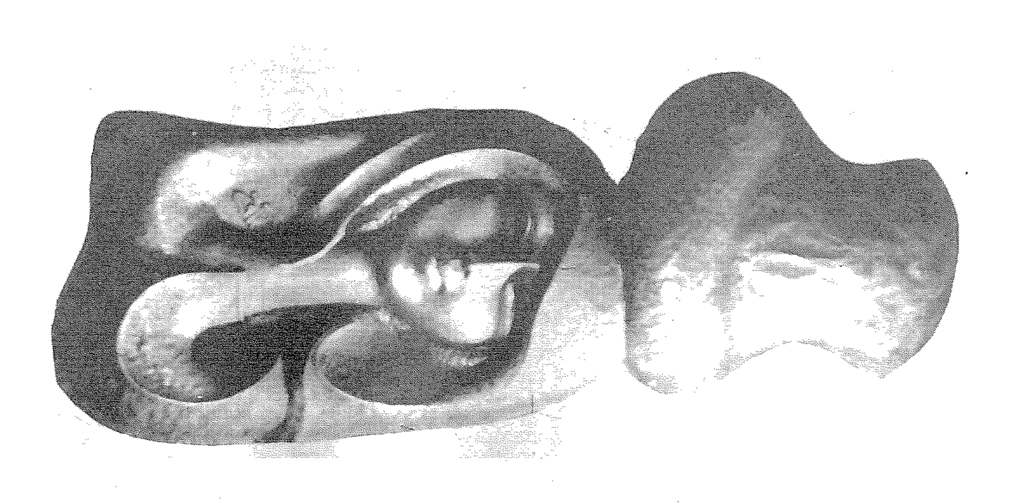
الاخيرة ، وبشكل خاص فى مجموعة أعمال تعتمد اعتمادا كليا على حوارية المواسير المستقيمة والكرات المعدنية ، وهى من الاعمال القليلة التى تجتمع فيهاالخطوط المستقيمة والخطوط المنحنية ، أعطانا بمواسيره خطوطا صريحة ، وحوارا ذكيا بينها وبين الفراغ الناشىء عنها ، والموحية ، فى نفس الوقت ، ببعض الوحدات الزخرفية الاسلامية ، ونجح فى استنطاق مواسيره تعبيرات متباينة ، ففى مجسمة بعنوان « المهزوم » يواجهنا بشكل انسانى يتلقى ضربات من مصدر مجهول ، وفى ثنائية « انسجام » نشعر أننا أمام رقصة « فالس » لعاشقين ، وهكذا ..

(ثلاثية الحرية)

وهى ثلاث لوحات تتكامل ، يبلغ بها « الحكمة التشكيلية » ـ ان صح التعبير ـ ففيها ينسجم الشكل مع معطياته التعبيرية . يجمع فى ثلاثيته : طابع القص دون أن تستدرجه لغة الادب ، والتخليص الذى لا يقطع الصلة بين الشكل وأصوله الواقعية ، والاناقة التى لا تتورط فى التزيينية . تشكل ثنائية « الحمامة والقضبان » محور اللوحات الثلاث . فى اللوحة الاولى يظهر ايحاء بشكل حمامة ، مندفعا فى مواجهة القضبان ، وتبدو آثار القضبان الكابحة فى جسد الطائر ، وفى اللوحة الثانية تظهر نتيجة تحدى الطائر للقضبان ، جسد ممزق ، وترسم حدود الاشكال المقطعة نسخة سالبة للقضبان ، أما اللوحة الثالثة فتمثل مسطحا مصقولا كالمرآة ، ليس به سوى خطوط القضبان الحادة ، ووجه المشاهد بالطبع ، ويصل بثلاثيته

الى نتيجة مؤلمة : هى أن السعى الى « الحرية » محكوم عليه بالفشل ، وهى لا توجد الا فى منطقة النوايا الطيبة ٠

وهكذا تختفى الاشراقة القديمة فى أفراحه الريفيـة ، والتغنى بالعمل ، والخيـــول الطليقة ، ومواويل المغنى الشعبى ٠ يختفى كل هذا ، مستسلما للحزن ، تنكسر كل الخيول ، ويتمزق المغنى ، وتغيب ليونة الجذوع النسائية ، ويغلب عليها الجفاف ، والحدة ، وتشبه رؤوس حـراب متقاتلة ، بعد أن تلاشى الوئام ، والمحبة ، وتاه الحلم الوردى ولم يبق غير الانطواء والاجادة فى الاداء !



حاملة الجرة : للمثال محمد رزق

صبرى ناشد ..
راهب النحت الخشبى

عندما التحق بكلية الفنون التطبيقية عام ١٩٥٧ قرر اختيار قسم النحت ، ولم يكن هذا الاختيار سهلا فى ذلك الوقت ، فقد كان هذا القسم يمثل عقابا لمن لم يسعفهم التفوق في المواد الاخرى ، لهذا كان ـ هذا القسم ـ محاطا بنفور الطلبة ، لقلة ما يوفره من فرص العمل ، على النقيض من الاقسام الاخرى التى تقدم للطالب الخبرات المناسبة التى تعينه على اكتشاف فرص أوفر فى الاعمال الحرة ، غير أنه كان قد قرر ، ونفذ قراره ! • ان النوايا الطيبة ، غالبا ، تصاب بالاحباط اذا قدر لها أن تحاصر بحروب سوء الظن ، وفقر الموهبة ، ولكنها فى حالة «صبرى ناشد » زادته صبرا ، واصرارا ، فعوض فيما بعد النقص فى الدراسة المنهجية الاكاديمية ، وكان قد جهز نفسه لتجاوز تلك الحروب الصغيرة •• بالصبر ، ومواصلة العمل ، والتركيز فى استخلاص الخبرة من أساتذيه الفنانين : « منصور فرج » ، و « حسن العجاتى » ، فتعلم من « منصور فرج » أسس التصميم ، والصبر على

الشدائد ! • وتعلم من « حسن العجاتى » الصـــياغة الرشيقة لمنحوتاته ، وقبل ، وبعد كل شيء ، كان • ويكون أستاذه الاكبر •• النحات الفرعونى ، غير انه بعد تخرجه في الكلية عمل على اكمال ما كان ينقصه فى برنامج الكلية ـ كما قلت ـ فقد كان النظام في الكلية لا يزيد في معظم الاحيان على نقل وحدة نباتية ، أو زخرفية ، فعمد هو الى دراسة الملامح الواقعية للاشكال ، وكان ثمرة تلك الدراسة تمثال بعنوان « العمل » ، اشترك به في معـرض « الفن والعمل » ، الذى نظمته وزارة الثقافة عام ١٩٦٦ ، وعلى الرغم من حرصه على ابراز جوانب تعبيرية فى التمثـال جاء ملتزما بالنسب الواقعية لشكل الانسـان ، واحترام الكتلة ، مع عدم اغفال التفاصيل الدالة على البعد الطبقى ويمثل التمثال عاملا ، لعله من عمال التراحيل ، يحمـل قفة ، وقد أفصحت حركة الرقبة الممتدة الى الامام ، والتفاف ساعديه حولها من الخلف ، عن درجة ثقلها ،ومدى معاناته واستمر موضوع « العمل ، والعمال » محورا لمعظم أعماله في الفترة من ٦١ حتى ٦٧ ، وبعد الهزيمة العـــربية فى حرب ١٩٦٧ أنجز بعض الاعمال المعبرة عن تلك المأساة من أعمال تلك المرحلة تمثال بعنوان (مع كل شهيد يسقط السلام) وتمثال (ارادة) ، يمثل الاول شكلا انســانيا يوحى بالشهيد ، يرفع يديه اشارة للاستسلام ، بينمــا ينقض طائر بين ذراعيه ، أما التمثال الثـانى ، فيمثـــل استعارة من المنحوتة الخشبية الفرعونية الشهيرة باســم « شيخ البلد » ، والذى خالفه برفع يديه دعوة الى اليقظة، وان افتقرت منحوتة « صبرى ناشد » الى حيوية المنحوتة الفرعونية ، وربما لاحظ هو نفسه ذلك ، فنبهنى الى أن

منحوتات السنوات القليلة التى أعقبت النكسة قد افتقدت الرشاقة التى تميز معظم انتاجه •

تمثال الحب ، وخطوة جديدة فى طريق النضج •

تتجلى فى هذه المنحوتة المزدوجة آثار من الفن الفرعونى من براعة فى التلخيص ، الى نقاء فى الكتلة ، مع اضافة درجة من « الحركية » •• همسية ، ومحسوبة •• انبثقت من الاستطالات الرشيقة ، ومن التماس ، والافتراق المرهف وتنوع ملامس الخشب ، وتداخل أذرع المحبين فى شكل العلامة « × » يتوجها رأسان • تفصح ملامحهما عن سكون الرضا ، والامان ، وعلى النقيض من الفنان الغربى عندما يتناول موضوع الحب بشكل فضائحى ، نرى عند « صبرى ناشد » اعلاء للجانب الروحى فى علاقة العاشقين ورفعها الى ما يوحى بالقداسة ، ان التفسير « الاخلاقى » الذى طرحه « ناشد » عبر منحوتته « الجميلة » ، ليس موقفا شخصيا ، بل يرتكز الى تراث أخلاقى يوحد بين الجمال والاخلاق ، نراه فى الفن الفرعونى ، والقبطى ، والاسلامى ، ويعكسه فنانون مصريون معاصرون ، فى مقدمتهم « محمود مختار » •

تأمل منحوتته « أسطورة الحقول » ، وقارنها بمنحوتة النحات الفرنسى « رودان » والتى تحمل نفس العنوان ستجد الفارق شاسعا ، لا بين فنانين مبدعين ، بل بين حضارتين مختلفتين ، ففى الوقت الذى لا تستشعر فيه ، وانت أمام امرأة مختار العارية ، أية مشاعر جنسية ، تثير امرأة « رودان » بتفجرها كوامن الشهوة • تحمل منحوتة

« مختار » ـ جينات ـ من الفن الفرعونى ، وتحمل محنوتة « رودان » ـ جينـــات ـ من الكلاســيكات الاغريقية ، والرومانية ، مرورا بانجازات عصر النهضـــة الاوربية ، وتتضمن أعمال « صبرى ناشد » أخلاقيات ، وجماليـات الفن الفرعونى أيضا ، بالاضافة الى أخلاقيـــات التربية القبطية .

(زهرة الصبار)

(زهرة الصبار ، أو ثنائية الانسان ، والنبـــات ، هى الثنائية الاساسية فى ابداع « ناشد » .. تتحد أحيانا ، وتفترق أحيانا أخرى ، وفى هذه المنحوتة يتحد العنصران تصير سيقان « الصبار » سياجا يحتضن المرأة ، ويحميها وتبادله المرأة حبا بحب ، تجلس برفق فى أحضـــانه ، وتحيط بهبذراعيها . ما نشاهده فى هذا العمل يمتد ليشمل بدرجات متفاوتة من البراعة معظم انتاجه ، فهو يميل الى تضفير العناصر تضفيرا لينا ، وانتقالاته من كتلة لاخـرى تتسم بالنعومة ، وعلاقاته التبادلية بين الكتل والفراغات محسوبة ومموسقة ، وقبل كل شىء ، وبعد كل شىء تكون الرشاقة بطلا .

انه يلاطفنا فى معظم الاحيان ، ويهمس لنا . ينقلنا الى منطقة الامان . نتأمل معه برعما ، أو قوقعة ، أو شراعا ، أو شكلا من وحى الزخارف الاسلامية ، وباختصـــار ، هو يتناول أشكالا يصعب انتقالها الى مجال النحت ، ونعجب لهذا التعامل الحنون مع الخشب ، وتلك الطراوة العجينية المدهشة ، يبتكر أشكالا يصفها البلاغيون بالسهل المتنع

أيضا ، عندما تتوحد « ثنائية الانسان والنبات » فى بناء تشكيلى واحد ، فظهـور « الانســـان » يربك عـالمه النباتى السلامى ، فتمتلىء كتله الخشبية بتجاويف من كل نوع ، وتشابكات معقدة ، لا نعرف لها بداية أو نهاية .

.. ومن نماذج الصعب المتنع ثلاثة : منحوتة (البحث عن كوكب آخر) ، منحوتة (الجنين) ، ومنحوتة (الحياة) تجتمع فى الاعمال الثلاثة خصـــائص مشتركة : امتزاج التجريد والتشخيص فى خليط مقبول . التشابه فى زحام العناصر ، وان اختلفت منحوتة الحياة من حيث اقتـراب شخوصها المنحوتة من الملامح الواقعية للانسان ، غير أنها جميعا تشترك فى الايحاء بالقنوط ، فشخوصه محكـوم عليها بالسجن الابدى ، فهذا الانسان الباحث عن كوكب مجهول يحلق .. لكن فى تجويف كهفى ، محاصر به من كل جانب ، ونفس الحال مع منحوتة « الحيـــاة » ، مع اختلاف فى شكل الحصار ، ففى تلك المنحوتة يتشـــدد الحصار ، وينضغط معظمهم ، ويســـقط البعض الآخـر فى نفس المصير ، فهو محاصر بسجن الرحم ، حيث تنتشر الشرايين الخشبية ، وتتداخل تداخلا مربكا لا مناص منه يبدو الجنين متورطا فى شرك وجودى ، عاجزا كل العجز .

.. وهكذا يتداخل خطان تعبيريان عبر مراحله المختلفة: خط تأملى . جمالى . متفائل . وخط تعبيرى . رمزى . متشائم !

وبالنســـبة لى فأنا أميـــل الى جانب الخط الأول ، ليس بسبب تفاؤله ، بل بما يتسم به من بلاغة ، وتخلص من ثرثرة التفاصيل ، وليونة ، وسهولة تشبه ســهولة الاسترسال الخطى بالقلم الرصاص .

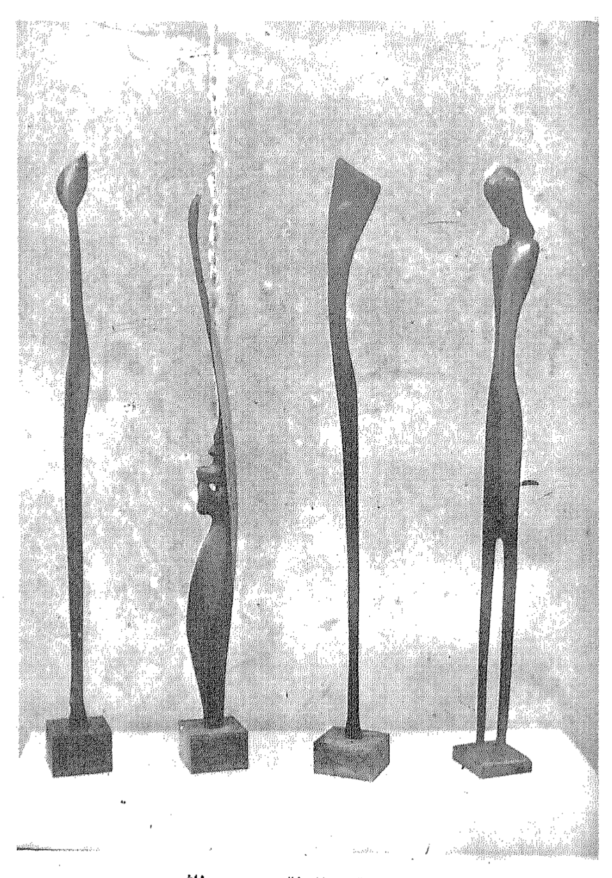
(.. والطيور ، والاسماك !)

لقد استلهم عدد من النحاتين المصريين موضوع الكائنات غير الانسانية.، جسد بها كل فنان رؤية خاصة به ، فصنع « صلاح عبد الكريم » حيوانات ، وحشرات مقاتلة ، وشكل « الدواخلى » ديوكا شرسة ، وشسياها خشنة الملمس ، وأضاف « غالب خاطر » للحيوانات الطرافة ، والحركة ، وخلع « عبد البديع عبد الحى » على حيواناته الجرانيتية أبعادا رمزية ، وفى الجانب الاخر نرى عددا ممن تناولوا موضوع الكائنات غير الانسانية قد توجهوا بها الى منطقة التأمل الجمالى الخالص،منهم «محمود مرسى » ، « صبرى ناشد » الذى أضاف موضوع النبات وقدمه بالصورة التى قدمناها ، غير أنه لم يكتف بموضوع « النبات » فاختار موضوع « الطائر » ، وموضوع « السمكة » ، وطيوره وأسماكه أليفه على النقيض من « الدواخلى » مثلا ، ومن أجمل منحوتاته منحوتة بعنوان « العصفور » ــ المعروف على المستوى الشعبى بأبى فصاده وهو طائر دقيق ذو ذيل طويل يتميز بالرشاقة والحيوية البالغة ، واستطاع أن يشكل من الخشب شكلا موحيا بالحركة ، مفعما بالحيوية ، مموسقا لحركة الكتلة ،خاصة تلك الحركة الملساء الواصلة بين الرأس والذيل .. الذى يصعد من جديد مشكلا قوسا رشيقا ، وتخف كتلة الخشب عند الذيل حتى لتكاد تصير أشبه بشريحة ورقبة . ان هذا الخط القوسى الرئيسى يجذب عيوننا اليه ، فنرى كتلة « الطائر » معلقة فى الفضاء ، ويهتم الفنان باتجاه

ألياف الخشب ، لتسهم اسهاما ايجابيا في الحـــركة ، كتلك الالياف الاسطوانية الممتدة من الرأس الى الجسم ، والتي تلتف في دوائر تساعدها تضـــاريس الكتلة ذات الملمس الناعم ، وتشكل ساق الطائر نقطة ارتكاز ، لتؤكد باستقامتها طراوة ، ورشاقة المنحوتة ، وتلعب الاليـــاف دورا كبيرا في منحوتة « السمكة » ، فبدون التوفيق في اختيارها في الموقع المناسب تفتقد « المنحوتة » معظم حيويتها واذا كان الخط الخارجي لكتلة الطائر قد أنجح المنحوتة، فالالياف الملونة والمتنوعة في منحوتة « الســـمكة » قد رسمت شكلا أكثر ايحاء من المنحوت الخشبي ذاته .

الكل في واحد

.. أخيرا يندمج الخطان الفنيان ، ويتوحدان في كيان واحد : الخط التعبيري الرمزي ، والخط الجمالي ، الجانح الى التجريد ، وأنتج هذا المزج شكلا يكشـــف عن ملامح تعبيرية ، وتجريدية في نفس الوقت ، وفي تلك المنحوتة الهامة ، التي بلا اسم ، يواجهنـــا بكتلة تقاوم جاذبيـــة الارض ، لا نكاد نلحظ الدعامات المعدنية التي تحملهـــا ، تأخذ الضفائر الخطية المتداخلة أشكالا توحي باستلهامه للعناصر النباتية ، والزخارف الإسلامية ، تتبادل الحـــوار مع الفراغات الناشئة منها . لا تستطيع العين الاستقرار في موضع واحد ، فكل التفافة تنقلنا الى الالتفافة الاخرى وهكذا .. ومع ذلك فالجملة التشكيلية المفعمة بالحيوية لها بداية ونهاية ، بداية تشبه ذيل طائر ، ونهاية توحي برأس ، وان كان الفنان لا يريد لنا أن نقيم صـــلة بين



ايقاعات راقصة : للمثال صبرى ناشد

ما نراه وبين الواقع ، ولكنه أراد أن يقــدم لنــا جملــة تشكيلية مكتملة ، كما أراد لعيوننا أن تظل متعلقة بالحركة الدائبة .. لكن داخل قوسين ، وتشترك الالياف المتنوعة فى درجاتها اللونية ، وأشكالها ، فى تأكيد الحركة المنحوتة من الخشب . غير أنه لا يتركنا تماما لدوامة التداخل ، بل يحسب ايقاعات الحركة وينحت الفراغ ويحدد مراكز القوى الرئيسية والمراكز المساعدة لها ، وفى هذه المنحوتة يكون مركز القوى الرئيسى فى وســط المنحوتة ، حيث يقوم باستقبال الخطوط القادمة من جانب ، وتغذية الجانب الاخر بامدادات جديدة من الخطوط ، والفنان هنا لا يقوم بدور الصانع الماهر فقط ، ولكنه أيضا يقوم بدور القاضى العادل ، فيخفض من « بطولة » بعض العنــاصر حتى حتى لا تتزاحم مع العناصر الاساسية ، ولست أدرى كيف استطاع الفنان أن يحتفظ « بجيشان » تلك الكتلة الخطية عبر سنوات التنفيذ ، وأن يتمرد على عالمه الذى يحفل جزء منه بالسلام والمودة ، ويحفــل الجزء الآخر بالحــزن والاسى !

غالب خاطر ..
وفن الاحتجاج

الفنان « غالب خاطر » هو أحد الفنانين القلائل في مصر الذين تشغلهم هموم الواقع السياسي والاجتماعي المصرى ، على الرغم من عدم انتمائه الى أى حزب سياسى ، أو تجمع أو جماعة من أى نوع ، بل يعيش فى عزلة ، وكثيرا ما يلوذ بالصمت ، فتظل فترة ـ تطول أحيانا ـ لا نسمع عنه شيئا ، ثم يفاجئنا بعدها بمعرض ، فيصبح ملء الاسماع والعيون ، ويكون معرضه حديث الفنانين ، والنقاد ، وجمهور المعارض ، بل حديث أناس لا تربطهم بالفن صلة ، فمعارضه أشبه بالملح فوق الجروح ، تمسك بتلابيب الاوجاع الاجتماعية ، وتشبه مجمل أعماله مراحله (ترمومتر) ينبض : أولا بهموم المرحلة ، وثانيا ، ببحث في مجال لغة الشكل ، وحرص على امتلاك أدواتها ، وثالثا ، بالدأب فى نسج علاقة ، دائمة التطور ، بالموروث الفرعونى والشعبى ، مؤداة بروح تتسم بالحرية ، والجرأة ، والمواجهة ، والمدهش أن فورة الشباب لم تنطفىء عنده ، رغم تجاوزه الستين ، فما تزال نبرة الاحتجاج ، والتحدى عالية ، بل زادت عن ذى قبل ، كما واصل ما عرف عنه من تعفف ، وانصراف عن ذوى السلطان ، كان من نتائجه عدم ادراج اسمه ضمن المرشحين بانتاجه ، أو بشخصه لتمثيل مصر فى المعارض الدولية ، أو اشراكه

فى اللجان الفنية المختلفة ، وما أتيح له من فرص السفر، والاحتكاك ، بعديد من فنانى العالم ، جاء بصورة شخصية ومن أبرز الدعوات التى وجهت اليـه دعـوة من متحـف « كستنر » ، الذى نظم معرضا لآثار « توت عنخ آمون » وكانت ادارة المتحف تريد أن تقدم للشعب الالمانى فنـانا مصريا معاصرا يكون مقدمة للمعرض الاثرى ، فوقع الاختيار على « غالب خاطر » ، واستمر معرضه بالمتحف ثلاثة أشهر، وقوبل بحفاوة اعلامية كبيرة .

منذ معرضه الفردى الاول ، الذى أقامه عام ٥٦ بجمعية خريجى الفنون الجميلة ، يتضح توجه الفنان الى أسـلوب تعبيرى ، انتقادى ، يلمس به مفارقات اجتماعية ، من هنا امتلأت لوحات ذلك المعرض برواد المقاهى الشعبية ، ومثل « التعبيريين » اعتنى بالتقاط التعبيرات المختلفة ، والمتباينة فى الوجوه ، والايدى ، أو اصطنعها بالشكل الذى يعبر عن رؤيته ...فى احدى اللوحات ـ مثلا ـ نشـاهد لاعبى الورق محاطين بمشـاهدين . هذا هو الظاهر ، غير أننا عندما نتأمل وجوه اللاعبين والمشاهدين نكتشف أن هذا اللقاء ليس الا مصادفة دبرها الفنان لكى يطلعنـا على درجة من درجات « الوحشة » يعانى منها كل الحاضرين ، الغائبين فى ذات الوقت ، أو اللائذين بجلودهم ، تاركين على أسطح الوجوه ما يوحى بالحزن الدفين ، أو القنوط أما على مسـتوى الاداء .. نراه متخففا ، نوعا ما ، من القواعد الاكاديمية ، فيما يخص « التجسيم بالنور والظل» واللون ، والالتزام بالملامح الواقعية للاشخاص ، متجها الى تحريف تعبيرى ـ تبلور فيما بعد ، كما تجلت بدايات ميله الى الخطوط الهندسية المستقيمة ، حيث تظهـر فى الخط

الخارجي للرءوس، أو بعض آجزاء الجسم ، وظهور خطوط سوداء حادة فى منطقة تماس الغامق بالفـاتح ، أو فى موضـع الخط الخارجي للشكل ، فيخلق بذلك توترا ونشاطا ، يقاوم به رخاوة الاستسلام للاسى ، والمرارة •

وترتفع الشحنة التعبيرية للفنان فى معرضه الثانى عام ١٩٥٨ بأتيليه القاهرة ، فنراه يخطو خطوات فى التحـرر من الاصول الاكاديمية ، والانطلاق فى تحريفات المشخوص وصعود الاحتفال بالخطوط الهندسية المستقيمة ، وتأكيد المواجهات الحادة بين النور والظل • دار الموضوع الرئيسى لمعرضه الثاني حول حياة الناس فى المقاهى الشـعبية ، أو فى ساحة الحسين ، وكالعادة ، كانت عينه النـاقدة تمسك بمفارقات لاذعة ، أحيانا ، وبتقديم ايحـاءات عن « الوحشة » و « الاغتراب » أحيانا أخرى • مقاهيه فى فى هذا المعرض تخلو ـ غالبا ـ الامن المقاعد ، والمناضد • يشكل منها جوا مسرحيا ، رمزيا ، فيسـتعير لها ملامح الانسان ، فتصير المقاعد المصطفة شـخوصا تتهامس ، ويخترق الظل الكثيف نصل من الضوء الصريح ، يمتـد بدرجات أقل عبر المناضد البشرية ، قد نلمح شـخوصا ، مبهمة ، فى جوف الظلال الثقيلة ، أو شبحا لموسـيقى يدندن بعوده الى جوار الحائط يسير منكسرا ، والفنـان يرجح كفة « الاشياء » على الانسان ، فيخـلى مسـاحة مرموقة لـ « جوزه » أو مقعد ، أو منضدة ! فى هذاالمعرض يقدم لنا تحريفات فى « المنظور الهندسى » ، مسـتخرجا منه منظورا تعبيريا ، رمزيا على غرار « السـرياليين » الاوربيين ، أما الايدى ـ وهى العنصر الذى سيحتل موقعا بطوليا فى وسائطه التعبيرية كما سنرى ، فيما بعد ـ فقد

استولد منها ايحاءات متنوعة الحدة ، فاليد اذا أمسكت بشيء اعتصرته ، أو شددت القبض عليه ، واذا تدلت فقدت كل ما يمت بصلة « للفعل » ، وتجسدت صـورة لليأس .. غير أنه يتوقف أحيانا ، ربما لالتقاط الانفـاس ، أو الترويح عن النفس ، استعدادا لعمـــل درامى جـديد ، فيتوقف عند تأمل جماليات « طبيعة صامتة » ، يسـتعير أبجدياتهـــا من البيئة الشـــعبية ، كالربابة ، والقلة ، والزخارف الفطرية ، ويحتفظ بخصائص أسلوبه الفنى ، وان أظهر ميلا الى الاخذ بأقرب الاساليب لميله الهندسى ، أعنى « التكعيبية » ، غير أنه لم يطبق قوانينها تطبيقـــا حرفيا ، بل اكتفى منها ببعض الملامح .

(المرحلة الليبية) من ٥٩ حتى ٦٢

أمضى بليبيا أعواما ثلاثة ، تقريبا ، أقام خلالهـــا ثلاثة معارض ، حفلت بالمناظر الخلوية ، وملامح من حياة الناس غير أن ايحاءات « الاغتراب » و « الوحشة » كانت أرجح من مفارقاته الانتقادية ، وأيا كان أيهما الارجح فقد ذهب الى البيئة الجديدة محملا بمخزون وجـدانى ، وجمـــال صاحبه فى بيئته الجديدة فنرى فى لوحاته « بليبيـــا » نفس الحوار الحاد بين الظل الكثيف ، والضوء الباهر ، ونفس التغليب « للاشياء » على « الانسان » ، فشخوصه فى « ليبيـــا » ما تزال شبحية ، مدبرة عنا ، والاماكن ما تزال مهجورة ، موحشة . ان حســـه النقدى ينتعش أحيانا ، فينتج لنا لوحة ــ لنفترض أن اسمها « سيدات من ليبيا » تمثل سيدات محجبـــات بملابس بيضـــاء

بيضاء أشبه بالاكفان ، يقفن في صف ، أمام سور حديدى ذى رؤوس مدببة ، وخلفهن بحر ممتد بغير حدود. سلط عليهن الفنان اضاءة كشافية ، قوية ، فظهرن أشبه بمومياوات أثرية ، ويبدو أنه لم يرد لنا الاحباط هذه المرة فقدم « الامل » ممثلا فى طفلة تقف من الناحية الاخرى من السور ، تاركة خلفها تراثا من التخلف •

بعد عودته من ليبيا بقليل أقام معرضه السادس بقاعة أتيليه القاهرة للفنانين والكتاب عام ١٩٦٤ ، وعكس هذا المعرض صعودا فى التلخيص الهندسى الواقف على مشارف التجريد ، متناولا به موضوعات تنتمى الى الشرائح الاجتماعية الفقيرة ، كالكناسين ، الذين احتلوا محور معرضه ، بالاضافة الى موضوعات أخرى أبرزها «الحمامة» التى قدم تنويعات عليها • يتخلص ، فى هذا المعرض ، من ايحاءات المنظور الثابت ، وينقل التضاد فى النور والظل الى الخطوط الخارجية المستقيمة ، والمتكسرة ، وتختفى الخطوط المنحنية نهائيا ، فتتلاشى نوايا التلطيف والمداعبة • لكن •• أى مداعبة وملاطفة مع موضوعات مشحونة بالمعاناة ، والالم ، فى عالم متخم بالمفجعات !؟ •• من هنا كان المثلث ، بتداخلاته المقلقة أساسا ايقاعيا للوحاته ، وفى عالم كهذا لابد أن يجرى تحولاته على رمز السلام الجميل : « الحمامة » ، فتظهر فى لوحاته بعديد من الارجل ، والاظافر ، تقاتل خطرا نستشعره ولا نراه •

وعلى الرغم من تخففه ، بشكل عام ، من «البعد الثالث» أعطى بعض أعماله حسا نحتيا ، عن طريق التضاد بين « الشكل الرئيسى » والعناصر الاخرى المساعدة ، وكان

من الطبيعي أن يتجه الى النحت ، ثم الى التصوير المنحوت كما سنرى •

في معرضه السابع الذى أقامه عام ٦٦ بقاعة اخناتون (القديمة) ، قدم تجربة ، ربما كانت الاولى من نوعها فى مصر ، فقد قدم فى معرضه هذا لوحة واحدة طولها أحد عشر مترا ، وارتفاعها متر وأربعون سنتيمترا ، وكان من المستحيل عرضها كاملة بسبب ضيق مساحات حوائط القاعة ، فقسمها الى لوحتين • أطلق على لوحته البانورامية عنوان :«العلوم الحديثة والانسان » ، يمثل النصف الاول من اللوحة مخا بشريا تنبعث منه ابداعات فى الفن والعلم أما القسم الثاني فيمثل شمسا تولد منها عناصر الحياة المتنوعة ، والمتغيرة ، والمتقلبة ، فى تراوح بين السعادة والشقاء ، والواقع أن الفنان كان كريما ، ربما أكثر مما ينبغى ، فامتلأت لوحته بالتفصيلات الهندسية ، والاستعارات من الموتيفات الشعبية ، والفرعونية ، استزادها بالكلمات والحروف ، لماذا أضفنا أن « اللون » المسيطر على مجمل اللوحة هو درجات الالوان الساخنة • عندئذ يمكن تصور أى طبق شرقى قدمه لنا الفنان ! •

(النحت)

من المصورين القلائل الذين مارسوا النحت ، واختار خامة صعبة •• خامة الحديد الخردة ، وشهدت السبعينات اشتعال ، وانطفاء نشاطه النحتى ، ولقد أعفى « غالب خاطر » مما تعرض له الفنان « صلاح عبد الكريم » فى أواخر الخمسينات من جدال عنيف بلغ ، أحيانا ، حد

استنكار انتماء أعماله الى فن النحت أصلا ، فقد كان يؤلف من نفايات الحديد تكوينات نحتية تشهد ، بخصوبة الخيال ، وعمق الرؤية ، وبراعة التأليف ، غير أن معظم الفنانين ، والنقاد ، قد توقفوا عند الوحدات المتناثرة التى شكل بها تمثاله متسائلين ، مندهشين ، مستنكرين ، وقد دخل الفنان « غالب خاطر » ساحة النحت الحديدى ، بعد أن اعترف به ، ونال رائده الأول في مصر « صلاح عبد الكريم » عديدا من الجوائز الدولية ، ونشرت نبذة عنه فى قاموس « لاروس » الشهير ، ورغم ذلك لم يسلم « غالب خاطر » من بعض المشاكسات النقدية ، فمجسماته فضلا عن كونها مكونة من الحديد الخردة .. تتحرك ! ، وقد أثارت تلك « الحركة » عديدا من الاعتراضات ، سيقت من عدد من التراثيين الجدد ، منها أن تلك الاعمال المتحركة تنتمى الى الاسلوب الفنى الاوربى المسمى بـ « الكينيتك آرت » أو الفن الحركى ، أكثر من انتمائها لموروث النحت المصرى ذى الطابع « السكونى » ، وقد رأى البعض الآخر انصراف الفنان عما عودنا عليه من اهتمام بالقضايا العامة : سياسية ، واجتماعية ، واستغراقه فى جماليات شكلية ، وفى ظنى أن « غالب خاطر » يحرص فى كل معرض على أن يقدم شيئا يختلف به ، فى كثير أو قليل ، عن السائد من الانتاج الفنى ، أو يقدم اضافة ما لهذا السائد ، المقيم وكان السائد هو « السكون » !

ان هناك فروقا واضحة بين منحوتات « صلاح عبد الكريم » ومنحوتات « غالب خاطر » ، فصلاح يؤلف من

الشتات العفوى كيانا عضويا متماسكا ، بينما يتجه غالب الى التبسيط ، والقصدية فى « اختيار » وحداته ، وهى وحدات هندسية صريحة : دوائر – شرائح حديدية مثلثة شبيهه بالوحدة الزخرفية الشعبية وفى معظم أعمـــاله يستخدم « الموتور » ، وفى واحدة من منحوتاته اســتخدم « اليای » لاعطاء الحديد الصلب مرونة مطاطية ، كما فى منحوتة (العنزة) ٠٠رشيقة القوام،يحتل « اليای » منها مكان الرقبة ، والجسم ، والضرع ، بينما ترتبط أرجلهـا بالقاعدة عن طريق مفصلات ، فلا تكاد تدفع « المنحوتة » حتى ترد عليك بترقيص أجزائها !

يميل الفنـــــان « خاطر » الى التجـــريب ، فلا يكتفى « بالحديد » بل يضيف اليه خامات تتناقض تناقضا كليا معه كالزجاج الملون ، كما فى منحوتة « الطاووس » ، كما نشاهد استخداما آخر لخامة النحاس مع الحديد ، كمـا فى منحوتته عن الكواكب ، غير أن الحنـين يعـــاوده الى تعبيرتيه الرمزية كما فى منحوتته « الكلب » ٠ النحيل ٠ العاوى خوفا من مجهول ما ، وعلى الرغم من اختفاء الحركة الميكانيكية فان التمثال يظهر فى هيئة الكائن المتحـرك ، ويظهر نفس الاتجاه فى منحوتته « المســـيح يصــعد الى السماء » ، ففى حين التزم « صلاح عبد الكريم » بالنسب الواقعية لجسم الانسان فى منحوتته عن صـــلب المسيح اختار « غالب » الاشارات الموحية ، والتلخيص الـذكى ، فصنع صليبا عملاقا يشبه شكل الصليب اللاتينى ، فى قمته اشارة القداسة ، وتتصاعد على عمود الصليب شرائح

مثلثة ، متصلة ، تضيق كلما ارتفعت ، الى أن تتلاشى ، موحية بالذوبان فى المطلق ، وعمود الصليب نفسه يتسع عند اقترابه من قاعدة التمثال ، ويضيق كلما ارتفع عنها، للايحاء بوجود منظور خطي ، وهذه الحيلة الفنية توحي بامتداد العمود امتدادا يتجاوز به شكله المرئى ، الى نقطة وهمية للتلاشي ، وتحلق تلك الشرائح المتلفة حول العمود لتنغمس بدورها فى المطلق .

(المعرض الثامن عام ١٩٨٠ بقاعة الفنون الجميلة)

تبلورت خبرة السنين فى هذا المعرض ، وتوحدت نظرته الانتقادية مع ارتفاع فى مستوى الاداء ، وتصويب لهنات فنية سابقة ، فلقد عاد فى هذا المعرض تلميذا نابها لبعض ملامح الاكاديمية ، ومبتكرا في نفس الوقت لصياغات جديدة ،مع احتفاظه باستمرارية فى بعض خصائص أسلوبه الفنى ، وطابعه الخاص ، من أبرزها الحرص على المذاق الحريف ، والتباين الشديد فى العناصر ، والعناية بالوصول الى الاهداف التعبيرية بأقصر الطرق المتاحة ، وتبدت المقابلات على نحوين :

النحو الاول يتمثل فى مساحة بيضاء ، صريحة البياض تؤطر عناصر لوحاته ، وتحشدها فى حيز محدد ، وقد تقوم تلك المساحة البيضاء باختراق عناصر اللوحة لوضعها فى مقابلة حوارية ، أما النحو الثانى فيتمثل فى مقابلات رمزية بين شكل الحيوان ــ وبالذات الحمار ــ وشكل الانسان ، مع ترجيح ساخر لكفة الحيوان ، ولم يقدم لنا الحيوان ، والانسان كاملين ، بل اكتفى من الحيوان

بالرأس ، ومن الانسان بالرأس ايضا ، والاطراف وسائط للتعبير ، ووصل في اجادته في الدراسة درجة لافتة للنظر تجاوز بها محاولاته الاكاديمية الاولى ، وصوب بها – كما قلت من قبل – الهنات التي سقط فيها بحكم درجة الخبرة والجديد في هذا المعرض •

أولا : التخلص بشكل حاسم من الالوان الصريحة التي كان يتعلق بها من قبل ، والاكتفاء بتقشف خامة أقلام الفحم على « توال » مصنع بطريقة خاصة تترك على السطح لونا نحاسيا ، فهو لا يريد لعيوننا ، وحواسنا التشتت في استعراضات لونية هامشية ، بل التركيز من أجل أهدافه التعبيرية والجمالية •

كانت مثيرات المعرض مشكلات وخللا في سطح الحياة الاجتماعية ، والخدمية ، وأحيانا يغوص أكثر الى عمق من أعماق الخلل ، يستخلص منه « حكمة ما » ، ويقدم لنا خلاصة تجواله التأملي في السطح ، والعمق ، في لوحات يلمع فيها نصل « النقد » ، ويرتفع فيهما نبض الرمز ، وصوت الاحتجاج •

« الوجوه ، والايدى ، والارجل »

ان كل الوجوه التي رسمها حزينة ، متجهمة ، باستثناء وجه « أنور السادات » الذى يبتسم سعيدا ، وتفصح ملامح تلك الوجوه عن انتمائها الى الشرائح الفقيرة ، والمعدمة في الواقع المصرى ، كما تظهر بعض الوجوه متجاوزة تعبير السرور ، والحزن ، الى منطقة الذهول ، وهي مضغوطة في زجاج نوافذ المواصلات العامة ، وتشارك

وجود الحيوانات وجوه البشر فى الجهامة ، وان اختلفت عنهم طبقيا ! ، فيظهر عليها « الترفع » ـ خاصة وجوه الجمال ـ والتأكيد ذلك ، فالفنان يحرص على وضعها فى الموضع اللائق بها .. أعلى اللوحة ، يمنحها قدرا مناسبا من الحرية ، ومرونة الحركة ، فى الوقت الذى يثبت فيه اقدام البشر فى الارض بمسامير !

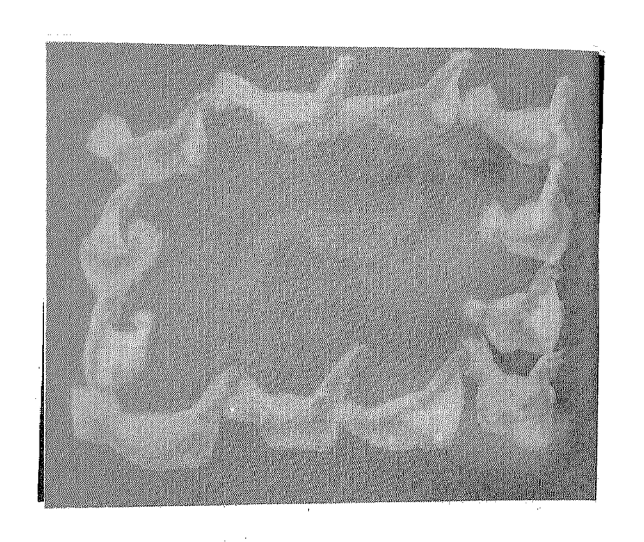
أما الايدى ـ أحد أبطاله الرئيسيين ـ فيستنطقها ممكنات تعبيرية يريد لها السيادة فى اللوحة ، ووصل التعبير بها من التنوع لدرجة لافتة للنظر ، ففى اللوحة التى رسمها « للسادات » ظهرت الايدى ، والاصابع ، محاصرة اياه بالتساؤل ، والرفض ، والتأييد ، ويبلغ صبره وبراعته مداه فى لوحة بعنوان « وعود فارغة » . رسم فى اللوحة أربعين يدا ، نصفها يتماثل تماثلا قالبيا، والنصف الآخر يتنوع تنوعا مثيرا . أما « الاقدام » ـ البطل الثالث ـ فقد قامت بدورها فى تأكيد خلل العالم الذى يتصدى له الفنان ، ويضعنا أمام انقلابات مفجعة ، فالارجل التى تسير على الارض توضع موضع الرأس ، بينما تظهر وجوه الجمال فى القمة . مترفعة . متأملة . مستشرقة المستقبل !

أما اذا وضع الاقدام فى موضعها الطبيعى فانه لايتركها دون أن يثبتها تثبيتا فى مكانها ! ، ويستخدم « خاطر » رموزا أخرى جانبية كرمز « البالونة » دلالة على فراغ الوعد ، والفعل ، أو « مفتاح علب السردين » لاحداث مفارقة لاذعة . ولان الفنان يريد أن تصل رسالته الى جمهور عريض ، فانه يلجأ الى ما يمكن أن يوحى بالتوضيحية ، كما فى لوحة « المعادلة » حيث يربط شكل

الحمير ، وشكل الانسان في معادلة رياضية تمتلىء بعلامات الحســـاب المعروفة وعند علامة النتيجة يكون موضـــع (الانسان مغلول الرأس) دلالة على التخلف العقـلي ، أو يضع بالونة تشير اليها أياد ممتدة ، مجهـــدة من طـول الانتظار ، وهكذا ..

لقد أخذ « غالب » من الاســـلوب الاكاديمي الالتزام بتسجيل الموضـــوع المراد رســـمه ، ورفض منه عنصر « المنظور الثابت » الذي يفرض وحدة في المكان ، غير أنه أوجد وحدة عضوية بديلة ، عن طريق الدرجات الضوئية المتقاربة ، والتي وحدها لون « التوال » النحاسي ، وظلال أقلام الفحم ، ثم تلك المساحات البيضاء وهي تقوم بتأطير العناصر المرسومة ، التي بدت في هيئة نحتية ، أشـــبه بالنحت البارز على الميداليات .

بهذه الطريقة يقف بنا الفنان عند درجات متـوازنة ، لا تغوص بنا الى أعماق وهمية ، ولا تقتحمنا ، وكأنه يريد لنا الا ننسى حقيقة أننا أمام « لوحات فنية » .. لا واقع يدخل اللون احيانا ، متسللا ، شفافا ، متخلصـــا من كثافته القديمة ، حتى لا يصدم ذلك الخليط المتجـــانس من الفحم والنحاس ، بل يكون في خدمته ، وعلى الرغم من اعتراض عديد من الفنانين على الطريقة التي يتعـامل بها « خاطر » مع الالوان الزيتية ، حيث يقربها من شـفافية الالوان المائية ، أرى أنه وفق توفيـقـا جيدا في تركيز عناصره المرسومة ، والملونة من أجل الوصول الى أغراض تعبيرية اختارها ، ولو تأملنا لوحات اثنين من رواد الفن



حوار : للفنان غالب خاطر

الحديث ، أعني « سيزان » ، و « فان جوخ » ، فنرى ان ألوان « سيزان » الزيتية قريبة من الالـوان المائيـــة فى شفافيتها ، على النقيض من « فان جوخ » الذى يتخم لوحاته الزيتية بالعجائن الكثيفة ، ويمكن أن نرى نفس التبـاين لا بين فنان وآخر ، بل عند الفنــــان الواحد فى مراحل مختلفة ، فضلا عن الاختلاف بين عصر وآخر ٠

مفردات عالم "نَوار" الرمزى

ان المتأمل لكائنــــات « نوار » الفنية ـ منذ مشروع تخرجه فى كلية الفنون الجميلة حتى الآن ـ يكتشف أنها أصيبت بما يصاب به الكائن الحى من أطوار ، وان أتيح للكائن الفنى ما لا يتاح لنظيره الواقعى من تحولات حلمية فالكائن الحى يقوده قانونه الداخلى ، وملابساته الخارجية الى النماء ، طورا بعد طور الى أن يزوره مفرق الجماعات ! .. أما الكائن الفنى فمصنوع من مادة الحلم ، والاصباغ .. يفتح الابواب ، أو تفتح له ، من أجـل التحــولات المستحيلة ، فالانسان يمكن أن يمسخ قردا ، أو يتخشب خيالا للمآتة ، أو ينتفخ بالونة .. ثم يرتد انســـانا ، أو طيرا ، فى لحظة خاطفة .. وهكذا ، وهكذا ..

ويجمع كائن « نوار » بين صـــــفات الموجـود الحى والموجود الفنى ، بين التحولات الخيالية ، والتطـــورات الواقعية .

فى عام ١٩٦٧ كانت بداية تعرفنا على كائنه الفنى فى مشروع تخرجه . وجدناه « قريبا » من هيئة الانســـان المألوفة ـ ظهر عاريا ، وان حال حياء الفنـــان الا أن يبهم عورته ، ولم تمر بضع سنوات حتى انبهم الجسد كله ،

او بالاحرى ، غاب داخل لفائف مومیائية ٠٠ ثم غاب ثانية لكن عن اللوحات هذه المرة ، ثم عاد ٠٠ بعد سنوات ، فى هيئة كائن اخر ٠٠

احتل مركز الصدارة ، واقترب ، من جديد ، من ملامح نظيره فى الواقع ، وكان هذا الوافد المتحول هو « الحمامة»! ٠٠ لكن ٠٠ على الرغم من الظهور ، والاختفاء ٠٠ ثم معاودة الظهور ٠٠ للانسان الذى يتجلى فى صور مختلفة ، فان ما نراه فى كل الاحوال ليس غير قناع ،أى رمز ٠٠ يدعونا الفنان لفض أسراره ، وفضح شفرته السرية ٠ واذا كانت هناك عوامل خارجية ، اجتماعية ، واقتصادية ، ونفسية وسياسية « تسهم » فى ازدهار الانسان أو انكساره ، فان التجليات المختلفة لانسانه الفنى ترتبط بذات الفنان الموصوله بهموم الانسان المعاصر بشكل عام ، والعربى بشكل خاص ٠ ان « نوار » يستقى مادته من دراما الواقع العربى ، واغتراب الانسان فى كون لم يفلح فى تحقيق الوئام معه ، أو تحقيق العدل ، والسلام مع نفسه ، ويلوذ بتراث المنطقة ، وخاصة الاسلامى ، ليمنحه ما يعتقد أنه قوة للتميز ، والتمايز ، فى عصر الاجتياح ، وهو لا يغلق، رغم ذلك ، نوافذ الاتصال ، لان عاقلا لا يرضى بذلك ، فضلا عن كونه لا يستطيع أن يقاوم قنوات الاتصال المقتحمة ، ولتلك الاسباب ، وغيرها ، كما سنرى ٠٠ ترحب بانتاجه المحافل الدولية ، والعربية على السواء ٠

اللوحة الثلاثية

كانت تلك اللوحة هى لوحة مشروع التخرج ، وهى تتكون من ثلاث لوحات متصلة ، ويمكن رؤية كل منها على

حذة • خاماتها : الاقلام الرصاص على الورق الابيض المقو
مقياسها : ١٠ × ٧٥ر٢ متر ، ويمكن تخيل ما تحتـــاجه
لوحة بهذا الاتساع ، وتلك الخامات ، من الجهد ، والبراعة
ولقد اندثر ــ للاسف ــ جزء من تلك اللوحـة ، ويتجـه
ما تبقى منها الى نفس المصير ، دون أن تجد من ينقذها ،
ولقد أعلن الفنان أكثر من مرة عن رغبته فى التبرع بها
الى أى مؤسسة ، مقابل وضعها في مكان أكثر ليـاقة من
مخزن الكلية •• دون جدوى ! •• وأدرك ، فى النهاية ،
أنه لا يستطيع انقاذها ، ولا يستطيع التخلص منها ، فآثر
النسيان ، وتركها للزمن ليقوم بالواجب !

كان المحرك الاول لهذه اللوحة الملحمية هو الجـدارية
الشهيرة للفنان « مايكل انجلو » التى تصور البعث ، وكان
قد شاهدها ــ على الطبيعة ــ فى رحلة من رحلات الصيف
الى أوربا • استفز هذا العمل الفنى العظيم كوامن الخلق ،
والتحدى لدى « نوار » ــ طالب الفنون فى ذلك الوقت ــ
فقرر التحدى فى حدود المتاح من الموهبة ، والخامات الفنية
فاختار تلك المساحة الضخمة لتكون ساحة لملحمة لها ثلاثة
عناوين : (الجنة • يوم الحساب • الجحيم) • أما المحرك
الثانى فكان ثلاثية الفنـــان « بوش » ــ الجـد الاكبر
لسيرياليى القرن العشرين ــ المسماه : حدائق البهجـة ،
ولقد انتشرت فى تاريخ الفن الغربى تلك الثلاثيات ، ربما
تيمنا بالرقم «٣» ، المتمثل فى ثالوث ، الآب ، والابن ،
والروح القدس • ولقد انتشرت تلك الثلاثيات فى الابداع
التشكيلى العربى ، لغير هذا السبب المفترض بالطبـع ،
وان صار ذلك الشكل الساحة المختارة ــ فى معظم الاحوال
ــ للابنية الملحمية ، سـواء فى مجـــال الادب ، أو الفن

التشكيلى . والتزم « نوار » فى تقسيم ثلاثيته نفس نظام التقسيم التقليدى ، أى جعل اللوحة الوسطى هى الاكثر اتساعا ، والاكثر حظا من الاثارة ، والجذب ، بينما تظهر اللوحتان : اليمنى ، واليسرى كوصيفتين . تتساويان حجما ، وربما قيمة أيضا .

فتح له « أنجلو » و « بوش » منابع أخرى هى : كوميديا (دانتى) الالهية ، فاختار جحيمها (١) ثم انغمس بعد ذلك ، فى رؤيا « يوحنا المعمدان » المثيرة ، وانطلق الى صور « جنهم » فى القرآن الكريم ، وأنهى رحلة التحصيل مع أبى العلاء المعرى فى رسالة الغفران .

يقول الفنان عن تلك الفترة ان الاشباح ، والشياطين ، ظلت تطارده ليل نهار ، ولم يكن قد كون لنفسه أسرة تستعيده الى الواقع ، وتدفع عنه المرارة ، وان كان الواقع نفسه ، فى تلك الايام ، مشحونا بالتوتر ، انتظارا للحرب .. ثم .. بالاحباط بسبب النتيجة غير المتوقعة ، وأدرك أنه اما أن يتخلص من هذا الكابوس « الحقيقى » بتجسيده كابوسا « فنيا » .. جميلا .. على الورق ، أو يجن .

كانت شخوص تلك اللوحة محرفة ، غير أنه تحريف موصول بالواقع ، يلتزم الى حد بعيد النسب الواقعية ، والاشكال التشريحية ، وربما كان يعد الفنان نفسه للتخلص مستقبلا من الانسان بهيئته المعروفة ، فقد أظهر الوجوه كما لو كانت تسعى الى الاختفاء ، والهرب من مشاهديها !

اتسمت الثلاثية ـ كما أجمع النقاد ـ « بالطابع الروائى » ، والحرص على ضخ التوتر فى المشاهد ، وقد « انخفض » هذان الملمحان فى معظم مراحله ، « وتلاشى »

فى مراحل أخرى ، بعد أن اعتنــق « الرمزية » منهجــا لتجسيد رؤيته ٠٠ أما ما تبقى من تلك الثلاثية من ثوابت احتفظ بها قاموسة التشكيلى حتى الآن ، فهى :

١ ـ الميل الى الطابع الهندسى ٠ الرياضى ٠ واذا كان هذا الميل فى تلك الثلاثية مدعوما باســتلهام (بعض) ملامح « التكعيبية » ، فقد تأكد هــذا الميــل ، فيما بعد ، باستلهامه بعض تصميمات الفن الاســلامى) فى مجال الزخرفة) ، ورسوم البردى ٠

٢ ـ الميل الى تفتيت « المنظور الثابت » ، للتحرر من مصدر ثابت للضوء ، مع ملء اللوحة بأكثر من « حدث » واذا كان مصدر « تنوع » أحداث الثلاثية غريبا ، فقــد اختار جذورا أخرى فى « التنــوع » ، أعنى المنمنمــات الاسلامية ، فى الاعمال اللاحقة ٠

٣ ـ الميل الى « الاناقة » ، الذى تأكد فيما بعد ،وأسهم هذا الميل الى تجميل الشحنة التعبيرية ، أو نفى ، أو على الاقل تخفيض ، الطابع التحريضى ، ورفعه الى منطقة التأمل الهادىء العميق ٠

٤ ـ على الرغم من ازدحام شخوص تلك الثلاثية ، فان المتلقى يلحظ ميلا الى استقلالها ، و امتزاجها فى ثنائيات منفصلة ، وستظهر هذه الحالة ، بصــورة أوضــح فى معرضه التالى لتخرجه ، بقاعة اخناتون ، ولقد ظهر فى ذلك المعرض مفردتان جديدتان هما : الدائرة ، والخط الضوئى اللامع فى الفراغ القاتم ، وقد احتلت المفــردة الاخــيرة مركز البطولة فى انتاجه ٠

٥ ـ لم يترك فن « الرسم » بعد الثلاثية ، بل تعلق به حتى الآن ، وتعد مجموعة رسومه المســماه (معــادلة

السلام) من أهم ما أنجز فى مجال الرسم المعــاصر فى مصر ٠

قبل أن أفاتحه في ملابســات مولد مفردتيه الاخيرتين أجاب على ســؤالى المتوقع ، بأن تلك المفردتين ولدتا فى مرحلة التجنيد ، ولد الضوء الخاطف فى ليــالى القلـق الطويلة ٠٠ تشقها ، بين حين وحين ، طلقــات نارية ٠٠ تولد ، وتغيب فجأة ، تاركة آثارها الممتدة فى الذاكرة ، أما « الدائرة » فقد كانت دائرة بندقية القنص البشرى ، التى عهد بها اليه ، ليصبح ويمسى بها ، ويقتنص بهــا المتاح من الاعداء !)

احتلت تلك المفردتان البطولة ابتداء من معرضه بقاعة اخناتون عام ١٩٦٨ ، بينما تراجعت شخوصه عن اقترابها من ظاهر الواقع ، وان دلت عليه ، فقد اكتسبت تشوهها منه ، فلم يعد يظهر منها غير مقاطع شبحية ، فاذا قـدر لوجوهها أن تتضح قليلا ، فلا يتضح منها غير الذعر !

ويعلق الفنان « بيكار » على المعرض بقوله : (تستوقفنا لوحاته البليغة بلونها الداكن ، لون ليلى صامت ٠ متربص يكظم الغيظ ، لون الانتظار الطويل ، الذى لا يعرف أحد مداه ٠٠ وتناغم تشكيلى مرهف ، يحكمه تقسيم هندسى ، يختلف عما تعودناه في أعماله السابقة) ٠

ترك الخدمة فى الجيش ، ولم تتركه آثار الحـرب فى بعثته الى أسبانيا ــ التى استمرت أربع سنوات ــ وهناك ظهرت تطورات ، وتحولات فى مفردته الرئيسية : الانسان الذي لم يكتف بالتحريف السابق ، بل اختفى ، أحيانا ،

داخل أكفان مومياثية ، وأحيانا أخرى ، داخل أجولة ، وحقائب ، وأحيانا ثالثة ، وبصورة أقل حدة ، تجلى فى أشكال بالونية ، شفيفة ، تهيم فى فضاء اللوحة أو فضاء الكــون ، وعلى الرغم من ظهــور ما يوحى للوهلــة الاولى بالحرص على الانشاء الرياضى ، فالمتأمل يكتشف أن فناننا لم يتخلص بعد ، أو لم يتخلص كلية من الطابع الروائى ، وان أبهمة ارتفاع نبرة الرموز الذاتية • ان تصـــميماته لا تعتمد المألوف من أسس التصميم ، بقدر ما تعتمد ذاتية الفنان ، لهذا تتنوع ، وتقدر على الادهاش ، وتكاد مجموعة لوحات المرحلة الاسبانية أن تقتصر على حوارية : (المدى والانسان المسخ) •• يتبادل الاثنان المواقع ، والادوار ، فالمدى فى محفورة بعنوان : « الصمت » يحتل مســـاحة جريئة ، فالمساحة الكلية للوحة ٥٠ × ٥٠ سم ، يحتل هو منها ما يساوى تقريبا ٥٠ × ٤٠ سم ، تاركا فى القـــاع لفائف مومياثية ، ولا يقنع هذا المدى ذو اللون الاسود الا بأن يلتهم أيضا أطراف اللفائف ، ويأسرها فى حوزته ، وتتبدل مساحة الصمت المخيفة ، وترتدى فى لوحة أخرى أردية تشبه أنسجتها نسيج أربطة الجــروح ، كما فى لوحة « الصعود » ، وقد تفاجئنا كائنـــاته « البلونية ، المضيئة » بظهور غير متوقع ، من ركن من أركان مـربع اللوحة ، متجهة الى مركزها ، وقد يواجهنا تنظيم العناصر بما يقلق شعورنا باتزان اللوحة •

(وسنتحدث عن هذه النقطة فى ســياق تحليل أحد نماذج معرضه الاول بالقاهرة بالمقـارنة بلوحة تشـــبهها تصميما ، وتختلف عنها مادة فى مرحلته الاسبانية) •

ان تصميمات « نوار » غير المتوقعة تصدمنا صـــدمة

افاقة ، فمساحة « الصمت » المتسلطة تباغتنا ، وتدهشنا وبعد التـــأمل نكتشف أنها كانت ضرورة لابراز غـربة « الانسان » فى كون موحش ، لا تربطه بالاخرين سـوى أشرطة هزيلة • ممزقة •• حتى اذا خلع عنه الاكفـــان ، وارتدى أردية رجال الفضاء اللماعة ، المغمورة بالضوء ، والتى تشبه فى العتمة تجليـــات القديسيين ، اذا تأملت انسانه هذا ، وجدته شتاتا من عناصر ، يستحيل جمعها الا فى الخيال ورغم ذلك فان تلك المجسمات « المضيئة » والملونة بالالوان الساخنة حاضرة ، ومتحدية رغم الغربة• رغم الالم • رغم الضياع • تنبثق منها شعاعات الضوء ، التى اتسعت بعد ذلك لتصبح شرائط واضحة •• تتدرج من الضوء الباهر الى العتمة •

عندما صاحبت « نوار » الى أسبانيا ذكريات الحرب ، صاحبته أيضا ، وما تزأل ، مفردة حميمة الى نفسه : أعنى مفردة الشكل المربع ، وهو شكل ـ كما هو معـروف ـ معشوق لدى المبدعين المسلمين ، فمنه يستخرج الشـكل الثمانى ، وغيره من التنويعات التى لا حصر لهـا ، ولقـد استفاد « نوار » من هذا الشكل أيما افادة ـ كما سنرى بعد ذلك ـ لا ينافسه غير شكل « المثلث » الذى ظهـر لاول مرة فى معرضه الاول بالقاهرة عام ١٩٦٨ ، وظهر وقتها مقنعا بقناع طائرة « ميراج » ، قبل أن يتخلص بعد ذلك من أية أردية ، ويصبح مجرد شكل هندسى ، ذى ثلاثة أضلاع ، ومنذ ظهور « المثلث » ســافرا ، صريحا ، فى مرحلته الاسبانية ، فتحت أمامه طرق ابتـــكارات ملفته للنظر ، فبظهور « المثلث » اختفى المدى المتــدرج ، أو المسطح ، واغتنى مســطح اللوحة بمثلثات تتكامل ••

مساحة ، ولونا ، وتتألق حوار جديد بين (الاشـــكال العضوية ، والاشكال الهندسية) بالإضـــافة الى دراما (الشكل والفراغ) •

ان مفرداته تتطور تطورا مدهشا ، فبعضها ينمو نموا مستقيما ، وبعضها اختار طريقا ملتـــويا ، المفـــردات الهندسية تنمو فى استقامة ، تبدأ من « المربع » ،ومشتقاته وتنتهى الى شبكة من المربعات الصغيرة •• تماثل «الدانتيلا» فى رقتها ، وتذكر بالمشربية الاسلامية فى علاقتها بالفراغ تطل عبر عيونها الاشكال التى تغطيها بخطوطها النحيلة ، الدقيقة • نتأملها لذاتها •• فنســـتمتع بلحن شرقى ، ونتأملها مع ما يصاحبها من موضوع درامى ، فنعجب ولا نحزن ، واذا أصابنا عارض الحزن قاومناه ، ثم أراد لهذه الغلالة أن تناوش ، وتشتبك مع البطـل الاخر ، طـائر الحمام ، فصنع منها شركا •• وأى شرك !

أما المفردات « العضوية » (الانسانية) فهى تنمو فى دروب متلوية • يبدأ انسانه قريبا من الواقع •• ثم يخطو خطوة فخطوة فى طريق التشوه •• الى أن يختفى •• ثم يعود فى هيئة حمامة •• ثم يتلمس طريق العودة الى هيئته الاولى ! •

ظهرت حماماته فى تجليات متباينة ، فتارة تكتسب من قانون الغابة توحشا تدافع به عن وجودها ، وتارة تبدو تائهة فى الفراغ ، أو صارخة بلا صــدى ، وهى فى كل الاحوال تبدو محاصرة ، مضغوطا عليها من قوى عاتية •• تقاوم أحيانا ، وتستبسلم أحيانا أخرى ••

الحرب

لنتأمل الآن بعضا من النماذج من أعمـــاله • نبدأها بلوحة من معرضه الاول عام ١٩٦٨ بقاعة اخنـــاتون ، وعنوانها : « الحرب » ، بل قل ان المعـــرض بأكمله كان مكرسا لموضوع الحرب • واللوحة بها آثار لوحته الثلاثية الكبرى ، لكن بدلا من جعلها ثلاثية كلوحة المشروع ، قسم مسطح اللوحة ثلاثة أقسام طولية متجاورة ، يحمـــل كل من قسميها الايمن ، والايسر وحدة تصـــويرية مستقلة ، بينما يضـــم القســـم الاوســـط وحدتين تصويرتين ، ولقد ميز القسم الاوسط ــ باعتباره مركز القوى ــ بالضوء الصريح فى الوحدة السفلى ، وبالاضاءة الخاطفة ، اللماعة فى المقطع العلوى • وضع لنا عناصر الفعل ، ورد الفعل ، وترك لنا أن نربط بينها ، ونستخرج منها ما خـطط له من رموز باطنة ، وظاهرة ، والواقع أن هذه المرحلة كانت رموزها مشتركة ، على النقيض من رموز المرحلة الاسبانية فالطائرة الميراج (مثلث متساوى الساقين) تبدو مندفعة •• ايحائيا ــ خارج اطارها المحكم ، والمستقل ، عبر خط مضىء ، يتماس ، أو هو فى طـــريقه الى تمـاس « دائرة الهدف ، ولقد رسم الفنان تلك العـــلاقة بعد ذلـك فى اسبانيا ، بعد أن صارت الطائرة المثلثة مجـــرد مثلث ، وكذلك دائرة الهدف ، وان التزم نفس المواضع •• (ولقد أدهشنى أن وضع هذين العنصرين (الطائرة المندفعة الى أسفل ، والدائرة المستقرة فى قاع اللوحة) لم يقلقنى • على غير الحال مع اللوحة الاسبانية التى جنحت عناصرها

الى التجريد ، فقد شعرت عند تأملها باهتـزاز الاتزان ، وأدركت أن الاطار الزئبقي للوحدات المجردة هو السبب ، فقد أثارت « الدائرة » فى ذاكرتى صـــورة « القمر » السابح فى السماء ، كما أثار « المثلث » صـــورة للهرم الاكبر ، الراســخ على الارض ، على النقيض مما أثارته العناصر المجردة في ذاكرة الفنان ، فالدائرة ـ على حـد قوله ـ تذكره بدائرة منظار بندقية القنص ، وهى يمكن أن توحى ايحاءات متباينة لدى متلقين من مختلفى المشارب ولا شك أن « نوار » فى اللوحة الاسبانية كان يحـاول الانفلات من الطابع الروائى ، فاعتقلته الرموز الذاتية ، وحجبت عنه طريق التواصل مع متذوقيه ، فلم يترك لهم غير متعة الاستمتاع ببراعة الرسم ، والتظليل) •

فى القسم الايسر من اللوحة ـ يمين المتلقى ـ ينتصب عملاق شبحى ، وفى القسم الايمن يظهر ما يوحى بشكل هلال وصليب ، للاشارة الى قومية المعركة •• التى تتجاوز اختلاف العقائد الدينية • ان الفنان هنا ، شأنه شأن كل « الرمزيين » ، لا يريد أن يعدينا بانفعالاته الباطنة مثـل « التعبيريين » ولكنه يقاوم شهوة التنفيس بالاختيار المدقق لعناصر جوهرية •• قليلة ، لكنها تغنى عن الوصــف ، والثرثرة ، وبشكل يبدو محايدا ، وان لم يفقد القدرة على أن يحفز داخلنا الاسئلة ، والاجابات ، ويدفعنا الى اعادة التركيب • ولقد منحه التحرر من المصدر الثابت للنـور والغاء المنظور الثابت ، حرية الانطــلاق ، ومع ذلك فقد أعطانا الاحساس بأن المشهد الذى نراه مشــهد ليلى • تنغمس فيه الاشكال ، وتنبهم الملامح •• أما الضوء فيلتمع

كنصل حاد يشق الليل ، وتعكس هذه اللوحة ، وغيرها من لوحات هذا المعرض بداية العناية بالمنمنمات الاسلامية، حيث تتسع المنمنمة الى أكثر من زاوية ، وأكثر من حدث يملأ اذا انفرط صفحات ، وصفحات ، كما تذكر لوحات المعرض ، أيضا ، البرديات ، التى تجمع بين الانضباط الصارم والرقة البالغة ، وتقسيمات المسطحات المرسومة •

معادلة السلام

قدم مجموعة ضخمة من اللوحات فى مجال الرسم ، والجرافيك ، والتصوير تحمل عنوان واحد هو : (معادلة السلام) ، واذا كان مصطلح المعادلة يعني وجود طرفين متساويين ، فان المتلقى يشعر بأن الفنان قد رجح ـ ربما دون أن يدرى ـ كفة طرف على طرف ، غلب كفة «الضغوط القاهرة » على رمز السلام : « الحمامة » ، ولان المعركة بالنسبة للحمامة ـ أى أخبار هذا العالم ـ معركة (أكون أو لا أكون) فقد أعفاها من الوداعة ، وجعل منها مقاتلا شرسا ، ولكن « نوار » فنان غير دعائى لذا وضع طائره فى حالات تستعير أوجه ضعف الانسان ، وتحدياته معا ، فهى تظهر صارخة بالاحتجاج ، أو ضائعة ، أو مهزومة •• لكن ليس بين حالاتها ـ اطلاقا ـ الوداعة • واللوحة التى نحن بصددها ـ لنقل : « معادلة السلام رقم (١) » ، وهى تفصيل من لوحة كان قد أنجزها فى الولايات المتحدة الامريكية عام ١٩٨٦ ، بألوان « الاكليريك » ، ومقياسها ٦٠×٦٠ سم ، نلاحظ أنها تضم كل مفرداته السابقة • وكما أحدث تحولا جوهريا فى طائر الحمام الوديع ، أصاب

بعض مفرداته الاخرى ببعض التغير ،مثل الخطوط الضوئية الخاطفة ، فبدلا من انبعاثها من أجسـام الرموز البشرية (في المرحلة الاسبانية) ارتدت اليها ، في شكل خطوط ابرية توحي بالوخز ، والايلام ، لا بالانبعاث واذا انبعثت فهي خطوط دموية ، ولقد اختار لنا الفنان حالة الذروة الدرامية ، بحشده كل المتصادمات في حيز تصـويري واحد ، هو حيز اللوحة ، وزمن واحد هو زمنها ، وأعطى أكبر كثافة من الضوء على الطائر ، الذي يرفع جناحيه الى أعلى ، ربما تفاديا لضرر ما ، أو كارثة ما ، وتندفع لمسات الذيل .. ناصعة البياض . جريئة قوية ، وهي لمسات نادرة ، لان « نوار » ينبذ وضوح اللمسة ، ويتعلق بنعومة الملمس ، وأناقته ، كما يقلل ــ مثل الكلاسـيكيين ــ من سمك عجينة الالوان الزيتية ، بحيث لا تكتشف ، للوهلة الاولى ، ان كانت بالالوان الزيتية ، أو بالالوان الاكليريك)

يجمع في لوحته مالا يجتمع الا في الحلم ، أو الفن ، فهناك أشكال شبحية ، تطل علينا عبر غلالة من مربعـات شفيفة ، وأخرى ترمقنا ، بضوء بارد .. يشتد في المقدمة ويختفي تدريجيا ، وتذكرنا بكائناته الفضائية السابقة . تتسيد الدرجات المعتمة ــ أو ــ الفراغ المعتم لوحته .. حتى يظهر الضوء الابيض ، مباغتا ، ومناقضا ، ومانحـا « الحمامة » قوة في محنتها .

من بين « المتصـــادمات » التي نجح ، الى حـد كبير في المصالحة بينها : مفردة الحمامة ، بانحناءاتها الرقيقة، واستقامات ذيلها ، وجناحيها ، أو (ما يصـــفه الفنـان بالكيان العضوي) + الجمال الهندسي الخالص ، المتمثل

فى « المربع ، ومشتقاته » ، (وهو ما يصفه بالكيـــان الهندسى) • لا يضع « النقيضين » فى حالة انفصـــال ، بل تفاعل ، واشتباك دائم بينهما ، وان وضـــعها أحيانا فى حالة تكامل ، أو تقابل ، مســـاحة اللون السـاخن تتساوى مع مساحة اللون البارد ، البرتقالى فى مواجهـة الازرق ، كما في لوحة بعنوان « معادلة السلام رقم (٢) »، ولكى يؤكد هذا التطابق ، لم يقسم مساحة اللوحة المربعة قسمين ، من لونين متكاملين ، بل قام بتجميع لوحتين ، مستقلتين ، مستطيلتين ، تشكلان معا الشكل المربع •• داخل الاطار العام « المربع » ، الـذى يتحـد فى الخـط الخارجى ، وينحف عند الحافة «الداخلية ، الموازية للوحة العليا ، لتوسيع مساحة مستطيلها ، دون أن تفقد أسهامها الحاسم ، فى تأطير مربع اللوحة • واذا كانَ المربع هو « اللحن الاساسى » ، فقد قام بجهد كبير ، وبراعة ملفتة للنظر فى تحليل ، واستخراج تنويعات شطرنجية منه ، فاللوحة تمتلىء بمربعات متداخلة ، ومتجاورة وتضم شكلا ثمانيا ، كما تضم عددا لا بأس به من المثلثات ، ولم يكتف « نوار » بكل هذا الكرم ، بل حرص على انشاء مستويات مختلفة ، وجعل لكل جزئية مهما كانت ضئيلة دورا ، بل جعل للاطار الخارجى دورا فعالا ، لا يقل عن دور المساحة المشغولة بالحدث الرمزى الرئيسى •

وتضم اللوحة ــ من بين الكائنات الحية ــ أو العضوية ــ : الحمامة (فى وسط اللوحة العليا) ، وتشـــكل مع كيان مبهم (فى وسط اللوحة السفلى) حوارا ، يحتـل بؤرة المربع تماما ، ويرتبط كلا العنصرين ــ رغم ما يبدو عليها من استقلال ــ ارتباطا قويا ، عبر اطارهما الواحد ،

« عابر » المساحة الساخنة ، والباردة ! ، نلاحظ هنا بعض المبادىء التى كانت موجودة فى معرضه الاول عام ١٩٦٨ ما تزال قائمة ، مثل استقلال العناصر « الحية » وتجسيمها بعيدا عن مصدر ثابت للضوء ، وتحريكها على مسطح (فراغ) مشغول أو صامت ، وان تعقد هذا الفراغ بعد ذلك ، وتخلقت داخله مستويات ظلية عديدة •• عندما وفد الى عالم لوحاته ـ بصورة سافرة ـ الشكل الثمانى ، فبمجيئه لم يعد هناك فراغ واحد ، بل فراغات ، ذات مستويات مختلفة ، وان احتفظ ، باللوحة التى نحن بصددها ، بفراغ يأسر الشكل المجسم المرسوم ، فالحمامة هرمية الشكل ، يؤطرها مثلث ، أو فراغ هرمى ، والشكل المبهم المقابل يؤطره شكل هندسى يشبهه ، ويقوم هذان الفراغان بدور الصندوق الحافظ للكتلتين (العضويتين) المستقلتين ، والمرتبطتين (مبنى ، ومعنى) ، وتظهر « الحمامة » مستسلمة ، أو فى وضع انسانى للصلاة • يخترق وجهها شريط دموى ، وعلى الرغم من سكونية الاطار الخطى للحمامة (التى تصلى) فان النظام الضوئى سواء فى مسطحات الفراغ ، أو مجسمات الشكلين المرسومين ، قد خلق حالة « دينامية » فى مناخ اللوحة بأكملها • لم ينس « نوار » أن يعطى « للنقطة » دورا •• شأن الكثيرين من الفنانين فى العالم العربى ، الذين يستخدمون تلك النقاط الخطية ، وان اختلفت رموزها لديهم ، فهى عند فنان مصرى مثل « محسن شرارة » ليست أكثر من نقطة على مسطح اللوحة ، وعند فنان عراقى مثل « شاكر حسن آل سعيد » ترمز للزمن ، فكل نقطة تلاحق سابقتها ، لتلتحم بها ، فيخلق وهم الملاحقة ايهاما بالحركة

وربما كانت ترمز تلك النقاط ، التى انطلقت من رأس الحمامة ، حتى ذيلها ، فى خط مقوس ٠٠ « ربما »كانت ترمز الى الزمن أيضا ، وان ذكرنى هذا الخط بالرســوم لتشريحية ، التى تتقدم عمليات الجراحة ، وقد « أراد » الفنان أن ننتبه اليه ، فرسمه باللون الاحمر ٠ نلاحظ فى هذه اللوحة أيضا ظهور الالوان ـ سـاخنها ، وباردها ـ صريحة الى حد ملفت للنظر ، بينما كانت لا تظهر ، فيما مضى ، تلك الصراحة الا فى الاشكال (العضـوية) ، فى مواجهاتها الدرامية مع « الفراغ » الهندسى ٠

عرش توت عنخ آمون !

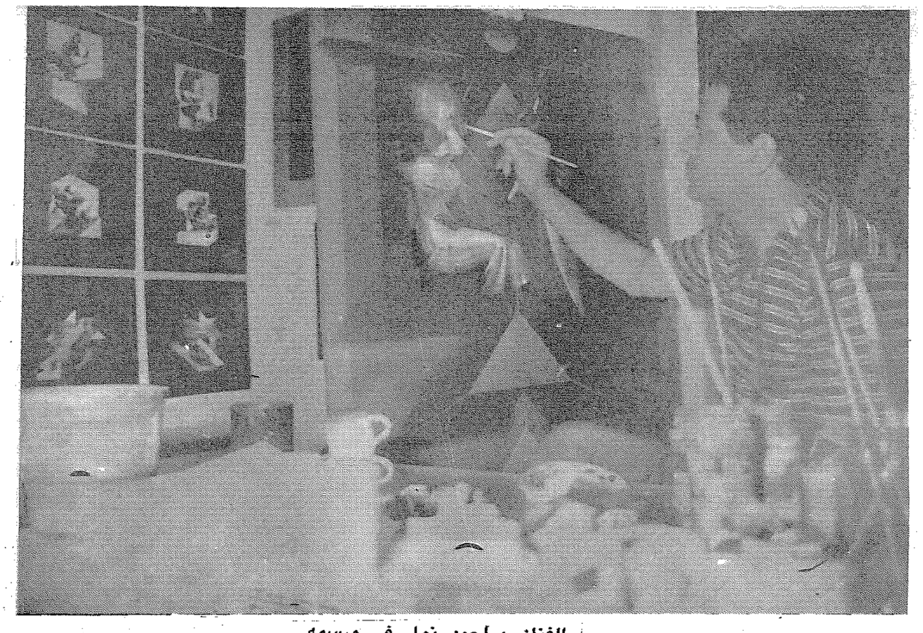
جاءت العودة الى « الانســـان » بهيئته المألوفة تلبية لدعوة من هيئة اليونيسكو الدولية ، التى اختارت معه ، عددا من فنانى العالم البارزين ، وطلبت من كل فنان أن يقدم قراءة تشكيلية معاصرة ، لموضوع من موضوعات تراث منطقته ، وكان من الطبيعى أن يلوذ « نوار » بمبــدعى « الرمزية » الاوائل ، وأن يختار من ابداعاتهم « عرش » الملك « توت عنخ آمون » ، الموجود حاليا بالمتحف المصرى، حيث يجلس الملك جلسة عائلية ، ناعمة ، بينما تعطـى نفرتيتى كتفه ، ومن فوقها يتألق قرص آتون المشــع ، وعلى الرغم من استطالة اللوحة (بنــاء على تعليمـــات اليونيسكو) فقد حصر الملك والملكة فى مربعه المحبوب ، وربما اختار هذا الموضوع بسبب وجوده ـ فى الاصل ـ داخل مسند العرش « المربع » ٠٠ لست أدرى ! ٠٠ ولم أسأله فى هذه النقطة ،المهم ،أنه وضع الملكين داخل مربعين

متداخلين ، مربع يمثل خلفية أو فراغا ، ومربع شـــبكي شفيف • فى الامامية ، لتأكيد الايهام بالعمق ، واعطـاء الايحاء بالسباحة فى النور ، وقد جعل « نوار » الملكين يتألقان بضوء داخلي ، تنبعث منهما خطوط الضوء ، كما يتشعع القرص الآتونى بشعاعات تتوج الملكين •

تراجع ، في هذه اللوحة المســـتطيلة ، دور « المربع » ليرتفع دور « المثلث الهرمى » ، أو على حد تعبير « نوار » ـ المثلث الذهبى ـ حيث تتنوع المثلثات المتصـــاعدة الى « المربع » الملكى ، و « الدائرة » المقدسة ، وفى العمق ، الى جوار الملكة ، تظهر أصداء المثلثات الرئيسية المتصاعدة في شكل مثلثين صغيرين ، يتماس أعلاهما بدائرة •

اننا لا ندرى ان كانت استضافة « توت عنخ آمـون » مقدمة لاستعادة انسانه القديم •• انسان ثلاثية مشروع التخرج ، أم أنها كانت عملا عارضا •• أو مهمة عاجلة • أنجزها تلبية لهيئة دولية ، واكتفي ••

••• إذن لننتظر !



الفنان : احمد نوار فى مرسمه

البحث عن ملامح قومية

عندما عرض تمثال « استشراف » للفنان « عبد الهادى الوشاحى » للمرة الاولى ببينالى القاهرة الثانى ، لفت أنظار النقاد ، والفنانين ، والجمهور اليه . وتنوع شكل الاهتمام ، وتباين ، ورغم ذلك ، فقد كان هناك اجماع .. جاء صريحا أحيانا ، ملتويا أحيانا أخرى حول الحضور المفاجىء لهذا الشكل المنحوت :. ففى المنحوتة جرأة فى التكوين ، وحيوية فى الاداء وخروج على الطابع السكونى، الذى يميز المنحوتة المصرية المعاصرة - سواء التزمت الاصول المدرسية أو خرجت عليها - وفى نفس الوقت تعبير عن أحلام واقع انسانى لم تنطفىء آماله بعد . ولقد أيقظ التمثال فى الذاكرة طيوف منحوتات أخرى . لا يجمعها الزمان ، ولا المكان ، ولا الاسلوب الفنى .. وان جمعتها وشائج تربط هذا الشتات . أول طيف لمع فى الذاكرة كان طيف تمثال « نصر ساموتراس » وتلاه تمثال « مدينة بلا قلب » للنحات الروسى الاصل « أو سيب زادركن » ، وتمثال « الخماسين » لفناننا المصرى « محمود مختار » والتماثيل الثلاثة ظلت ، وما تزال ، محركا لنوازع الخلق لدى عديد من الفنانين ولم تولد تلك الاعمال الفنية ميلادا شيطانيا ، بل ولد كل

استشراق : للمثال عبدالهادى الوشاحى

منها في سياق ثقافي مختلف،فارتبط تمثال «ساموتراس» الاغريقي بما يطلق عليه الاسلوب « البرجاموني » (نسبة الى مملكة برجامون) التى تميزت منحوتاتهـا بالطـابع (الدينـامي) وامتزجت تعبيـرية « زادكن » الحريفـة بالتكعيبية التى ولدت في فرنسا وارتبط « مختار » بالفن الفرعوني ، أو بالكلاسـيكية المصرية ـ كما أفضـل ٠ وبين هؤلاء الذين أثيروا في الذاكرة نرى « الوشاحى » قد اختار لنفسه طريقا حاول به أن يقيم جسور التواصل مع انجازات الفن المعاصر الاوربى ٠٠ وبالذات الاسـلوب التكعيبى ، دون أن يقطع الطريق على نفسه مع (جوهر) الكلاسيكية المصرية ٠

المرأة الاسطورة٠٠هى القاسم المشترك بين «ساموتراس» و « الخماسين » ، و « استشراف » ٠ فهى « الهة » عند المثال الاغريقى ، وهى « الوطن » عند « مختار » ـ الذى كان مفتونا بساموتراس ٠ وهى « زرقاء اليمـامة » عند « الوشاحى » ٠ وليس نادرا على « المرأة » أن تتجسد رمزا قوميا ٠٠ يستشرف المستقبل ، أو رمزا للحـرية التى تقود الشعب ، بل النـادر هو أن تظـهر مهـزومة ٠ منكسرة ٠٠ على النقيض من « الرجل » الذى يقع عليه ـ فى معظم الاحوال ـ عبء الانكسار ، والتمزق ، والاحتجاج ٠٠ لهذا استعاره « زادكن » محورا لمنحوتته المثيرة « مدينة بلا قلب » !٠

يجمع بين تلك المنحوتات ، أيضا ، الطابع الميدانى ، « فساموتراس »تتوج ـ أو كانت تتوج ـ مجمعا معماريا فى الهواء الطلق ، و « مدينة بلا قلب » تحتـل ميدانا

بروتردام ، بينما ينتظر « الخماسين » و « استشراف »
ما يجود به الامل من ميادين وميزانيات ، واصرار !

فى الوقت الذى اختار مبدع المنحوتة الاغريقية ،
« زادكن » و « الوشاحى » وضعا معقدا للعمل الفنى ..
اتسمت منحوتة « مختار » بالسلاسة ، والبساطة
الفرعونية ، اختار المثال الاغريقى لتمثاله المجنح لحظة
الهبوط على مقدمة السفينة ، واختار لكتلة التمثال أن
تكون « فعلا » و « رد فعل » ، « فعلا » بوجودها
و « رد فعل » لقوة غير مرئية ، ولكنها مؤثرة .. هى قوة
الرياح ، التى تضغط على ثوب الالهة الرقيق الفضفاض
وتدفع جسدها الى الخلف ، فتبرز - بقوة الضغط - عطايا
الجسد الانثوى ، وشجاعته معا ! لقد جعل المثال من
« الثوب » وسيطا .. يشف عن خريطة الجسد ، وعن
عفته أيضا ، كما يسجل بصمة الرياح فى نفس الوقت .

وكما التزمت منحوتة « ساموتراس » بمفهوم عصرها فى
« الكتلة والفراغ » ، والاحتفال بوسائط تعبيرية نمطية
كالثياب ، ارتبطت منحوتة « الخماسين » بمفهوم
الكلاسيكية المصرية المعارض . فاحتفظ « مختار » بكتلة
صريحة . راسخة . متحدة . لا فرق فيها بين غطاء ،
وجسد مغطى . ومن ثم كان لا مفر من مقاومة الايحاءات
الحسية المباشرة ، ورفعها الى منطقة التأمل الذهنى . ذلك
لان « درجة » ارتباط « مختار » بمنهج لا يحتفل كثيرا
بالعارض والوقتى قد وضعه ، دون شك، فى موضع لايخلو
من الحرج . فهو عندما قرر أن يعبر عن لحظة عاصفة ،
وأن يجعل من الكتلة كيانا يتوتر بالفعل ، ورد الفعل ..
كان عليه أن يتخطى حاجز سكونية المنحوتة الفرعونية ،

وحاجز « التابو » الاخلاقى ، وأن يستلهم من انجـازات الفن المعاصر ما يعينه على هذا ، وان كان لابد من الاعتراف بأن « الخماسين » كان محاولة أولى للتمـرد ـ شـديد الحذر ـ على التزامه بأصول الكلاسيكية المصرية ، ولابد من الاعتراف ، أيضا ، بأن تلك المنحوتة كانت أول نموذج مصرى معاصر للنحت التعبيرى .

تتفق الكلاسيكية المصرية ، والاغريقية ـ بل قل كل المذاهب قديمها وحديثها ـ على ثوابت مبدئية ، أبرزها مبدأ « الوحدة العضوية » .. تلك الوحدة المكلفة بجمـع شتات العناصر المتناقضة ، والتوفيق بينها ، ولقـد كان التوفيق بين هذا الشتات ، فيما مضى ، أقل عسرا منه الان فالوحدة التى كان ينتظمها منظور ثابت (والحديث هنـا عن النحت) كان يتاح لها أن تتم عبر انتقالات منطقية من كتلة الى أخرى ، لا تفاجىء العين . بمفاجآت جوهرية .. فنحن عندما نتطلع الى « ساموتراس » من « الامام » نتوقع ـ على وجه اليقين ـ عنـاصر الجسد من « الخلف » على النقيض من المنحوتة المعاصرة .. مثل منحوتة « زادكن » ومنحوتة « الوشاحى » ، فقد ترتب على تفتيت « المنظور .. تفتيت الطرق المعبدة . المحفوظة .. للوصول بيسر ـ أو بمعنى أدق ـ بميكانيكية ، الى « الوحدة العضـوية »، وبالتالى فقد كان على الفنان المعاصر اكتشـاف امكانات جديدة للوصول الى مبدأ قديم ، ولم تكن الطرق الجديدة ـ التى يتميز بعضها بالتعقيد ـ للوصول الى مبدأ قديم مجرد مباريات عبثية كالطريق الى أذن « جحا » اليسرى عن طريق يده اليمنى أو العكس ! .. بل أن تلك المسـالك كان لابد من اختراقها من أجل جوانب جديدة من الثـراء

التعبيرى ، والجمالى . وكانت « التكعيبية » « فى التصوير أولا » أحد أبرز طرق الفن المعاصر فى تفتيت المنظور ثلاثى الابعاد ، والبحث عن البعد الرابع ، أو الزاوية المختفية عن العين ، وبالتالى الخروج من دائرة السكون ، الى الحركة من الجمود عند زاوية نظر واحدة الى الانطـــلاق الى كل الزوايا .. وجعلت من رحلة العين حول الشكل المجسم فى الفراغ رحلة مع المفاجآت المنشطة للحواس ، والذهن .

اختار « الوشاحى » لمنحوتته « وضعا » مركبا ، يذكرنا « باللحظة » المركبة التى اختارها ــ كما سبق الاشارة ــ مبدع « ساموتراس » لتمثاله ، لكن فى حين عبر المثـــال الاغريقى عن اللحظة المشحونة بوحدة المنظور ، وواقعية النسب ، وواقعية ردود الافعال .. تحرر « الوشاحى » ــ بمباركة مشروعية انجازات الفن الحديث ــ من كل هذا .. ومن ثم فعلى المتلقى المعاصر أن يتحرر بدوره من الربط الواقعى . السببى . بين اندفاع كتلة الغطاء ، أو الملاءة الطائرة من ناحية ، واندفاع كتلة الجسم ، وضغط الريح « المفترض » من ناحية أخرى . بل عليه أن ينسى ــ أصلا ــ مشابهتها مع الواقع .. أو يستخرج منها ترتيبا لاحداث لم تقع فى الواقع أو الخيال ! .. فيتصور أن هذا الغطاء (كان) يغطى جسد المرأة / التمثـــال .. ثم طار ، وأن الذى طيره هو « الهواء » العنيف ، الذى تســـبب فيه اندفاع المرأة ! لينس المتلقى هـــذا تمـــاما . ويركــز فقط على « الكيفية » التى تشكلت بها المنحـــوتة . واذا كان لكل عمل فنى (شفرته) ، فانه يمـــكن بتحليـــل شفرة « استشراف » أن نكتشف أننا أمام محاولة لتقديم اضافة على مســـتوى الشـــكل ، وعلى مســـتوى الرؤية

والقضايا التى تشغل الفنانين المصريين والعرب مثل : (الاتباع ، والابتداع ـ الاصالة والمعاصرة ـ الموروث والوافد ـ المحلية والعالمية ··) الى آخر تلك الصياغات

ان المتأمل لتمثال « الوشاحى » يكتشف أنه اختار طريقا مغايرا لطريق « مختار » ففى الوقت الذى استعار فيه مختار أسلوبا لا يتسق مع الغرض التعبيرى ·· كان « الوشاحى » أكثر مرونة ، فلم يطبق حرفية الكلاسيكية المصرية ، وحاول ـ فى نفس الوقت ـ تمصير الاسلوب التكعيبى ، فاستعان بالمسطحات العريضة · السلسلة · التى حفلت بها الكلاسيكية المصرية ، كما احتفظ بانسيابية واستمرارية الخطوط الخارجية · تلك الخطوط التى رسمت حدودا واضحة ، وأنيقة للكتلة والفراغ المحيط بها أو داخلها · وجاءت كتلته ··

كتلة نحتية / انسانية جديدة ، لا شبيه لها فى الواقع توحى ولا تصرح · تستجمع أجزاءها من الطير ، والحيوان والحشرات ، ومن ذكر الانسان وأنثاه ، بل ومن تضاريس الارض الصحراوية ·

ان أول ما يلفت النظر هى تلك « الكتلة » الطائرة ـ التى يفترض أنها تمثل غطاء المرأة ـ وهى لا تماثل جناح « ساموتراس » الذى يبرر الهبوط الآمن على مقدمة السفينة فاندفاعها ليس رد فعل ميكانيكى لاندفاع كتلة المرأة الى الامام بل العكس · والواقع أن كتلة المرأة لا تندفع باستقامة نحو الامام ، بل تجمع بين الاندفاع ، والسكون، الاندفاع الى أكثر من اتجاه ، والسكون المتشبث بركائز ثابتة ، الاندفاع العنيف · المضطرب · والسكون المشحون القلق !

الغريب فى الامر أن كثيرا من الفنانين الذين التقيت بهم فى ذلك المعرض ، وأكثرهم ينتهج نهجا معاصرا فى الابداع .. تركزت اعتراضاتهم في نقطة رئيسية هي كون الكتلة الطائرة ليست رد فعل (واقعى) للوجهة التى اندفع اليها جسد المرأة !

ان الكتلة الطائرة ـ التى بررت فى تقديرى ، وجـود لتمثال ـ قد شغلها الفنان من الامام ، ومن الخلف بكل ما يمسخها القوة ، والسيطرة على الحيز الـذى تشـغله يخترقها فراغان . يلطفان من ثقل الكتلة ، ويشـكلان نقطتى اشارة ، يلتف حول الفراغ الاول ـ الرئيسى ـ على لجانب الايسر للمشاهد من الامام ـ خطان يمتد اعلاهما .. طويلا . متصلا . مندفعا .. حتى اذا وصل الى صدر لمرأة قام بتكوينه ، بينما يلتف الخط الاخر التفاتة بارعة .. مكونا فى نهاية رحلته الساق اليمنى . وعنـد تأمل لفراغ الاول نستشعر ايحاء بشكل عين .. يؤكده شكل نف ، وفم صارخ فى نهاية الكتلة .. غير أن الفنان اعترف بأن هذا الشكل كان محض مصادفة . أما نفس الكتلـة لطائرة ـ من الخلف ـ فانها تواجهنا بتضاريس وعرة ، ا تسمح بنفس القدر السابق من الانسيابية،والاسترسال هى بهذا الأختلاف تقدم لنا وجها جديدا لم نكن نتوقعه ن هذا الوجه الآخر يجمع بين عناصر متنوعة ، ارتفاعات انخفاضات متباينة ، يفصـل بينها حـدود خطيـة اضحة . وتجمع كتل النحت البـارز تلك ـ أو تكـاد تقترب من روح النحت البارز ـ بين تضاريس الصحراء ، أجنحة الوطاويط ، ولقد شاهد فيها البعض أجنحة للجراد ايضا ! . وربما كان الفنان بريئا .. فلم يعمد الى تلك

الايحاءات ، لكن مهما كان الامر فالاكيد انه عمـــد كل العمد الى ابتكار كيان نحتى واحد ، يجمع بين شـــتات مختارة أكثرها ، فضلا عن عامل المصـــادفة المشروعة ! •• وهو فى طريقه الى تكوين هذا الكيان النحتى ـ أو تلك المرأة/الاسطورة التى تجمع كل الصفات ـ لا يستطيع الا أن يحدث تحولات في أجزائها المختارة لتتسق مع بنـــاء لا يلفظها لكونها غريبة عنه ، وخلق علاقـــات متبـــادلة ، ومتوازنة بين المشخص ، والمجرد من العنـــاصر ، وذلك بتشخيص المجرد ، وتجريد المشخص •• فأصبح انتماء « المرأة » الى البناء النحتى الرمزى أكثر من انتمـــائها الى ملامح واقعية للمرأة ، ولو حكمنا عليها من الظاهر لتساءلنا فى شك : أهى امرأة حقا أم رجل ؟! •• فاذا انصرفنا الى الكائنات المجردة • الطائرة • فاننا نشاهد على الجانبين •• بصمات لكائنات ـ حية ، وطبيعية •

كما نعلم طريقا بشجرة ، أو بيت ، فاننى أتمســـك ـ مؤقتا ـ بواحد من الاسقاطات •• أعنى الوجه الصارخ فى طرف كتلة الملاءة ! •• ذلك الطرف الذى يجذب جسد المرأة جذبـــا ، وان لم تستجبب بنفس درجة اســـتجابة « ساموتراس » للرياح وظهر أن لديها من القوة ،والصمود ما مكنها ليس فقط من مقاومة هذا الوجه الصارخ وكتلته الطائرة ، بل أيضا من الوقوف متأملة • متطلعة • فى سكون •• خطرا بعيدا قادما •• ! غير أنه أدرك أن هذا السكون الذى تفرضه حالة التأمل ، والتطلع قد يكسر الايقاع الدينامى للتمثال ،فأنشأ علاجات ذكية بين الخطوط الهندسية المستقيمة ، والمنحنية ، والمسطحات الحادة ،

ونحفت من كتلتى الذراعين ·· ليجعلنا نشــعر اننا أمام وحدة من الخطوط الحية ، والحادة ·· تقطع الفراغ قطعا وتشكل مع فراغ الساقين ، وفراغى الكتلة الطائرة رباعية تربط كل أطراف التمثال · الفراغات مرسومة بعنـاية ، وتكشف عن ميل الى اناقة الكلاسيكية المصرية ، ولقد دفعه هذا ــ فى تقديرى ــ الى أن يؤنق الشـحنة التعبيرية أو يجملها ، على النقيض ــ مثلا ــ من منحـوتة « زادكن » العنيفة · واذا كان « الفراغ » فى المنحوتة الكلاسـيكية يقوم ــ بشكل عام ــ بدور وصفى ·· بمعنى تحديد كتلة مشخصة ، فان الفراغ فى المنحوتة المعاصرة يقوم بأكثر من دور ، وفى منحوتة « الوشاحى » ــ مثلا ــ يقوم بالإضافة الى رسم الحدود الخارجية (الوصفية) ، برسم فراغات داخلية تسمح بتحزيم مجمل عناصر التصميم ، كما تسهم برسم كتل فراغية معبرة ، وتشكيل بعض ملامح الهيئـة الانسانية ، كشكل العينين ، اللتين تبدوان فى حالة حركة وتغير كلما تغيرت درجة الاضاءة الساقطة عليها من أعلا ، وكلما تبدل موقع المتلقى أيضا · ويتفاوت « الفراغ » من الرقة الى الحدة ، فاذا كانت العينان تتخلقان فى رفق ، فالفجوة الممتدة فى استقامة من أسفل الصدر حتى نهاية الظهر ، تبدو قاسية ، وحاسمة · تنقـل الضـوء من الجانبين بلا مواربة ، ولا التواء ·· وقد زاد التجويف حدة مسطحا الصدر ، اللذان يتماسان فى قمة هرمية · تساءلت وأنا أتأمل هذا التجويف الحاد : هل هو حاد بسـبب استقامته ، أم لكونه بؤرة ، ومحورا لقوى رئيسـية من الخطوط الدرامية ؟ ·· لكن ·· أيا كانت الاسـباب فانا الغاه يسبب ارتباكا شديدا ونفيا لمركز من أهم مراكز

القوى في التمثال ، وكان لابد من الاحتشاد لتقوية الترابط بين الكتلة الطائرة ـ أو البطل الحقيقي ـ والكتلة المشحصنة التى تميل ،وتقترب من التلخيص التجريدى ، بينما لم يعان نفس المعاناة فى الزاوية الخلفية ، حيث اختفت المرأة أو كادت ، ولم يظهر منها بوضوح الا ما يشـــبه قاعدة التمثال أمامها أى عائق وهى تندفع فى طريقها صـــوب الارض • لم أتساءل وأنا ألتقى بالوجه الخلفى للتمثال ان كان ما أزاه ملاءة ، أو جناحا لكيان انســان غامض ، بل ما أثارنى هو ذلك الاندفاع المثير فى الفراغ • تلك الصرخة المعترضة •• التى تثير الكامن فى النفس ، وتحرك الراكد منها •• ونكتشـــف ان الحـــرص على الاناقة لم يخف الاضطراب الداخلى ، وحدة المشاعر بل شذيه ، ولطفه ، فهو لا يريد أن ننسى أننا أمام عمل فنى ، ممتع ، منفـذا بخامة « البوليستر » ، ومقياسه ٧٠ × ١٧٠ × ١٠٠ !

(الخلاصة)

١ ـ ان الفنان المصرى المعاصر فى موقف حضارى حرج فهو لم يوجد فى سياق ثقافى متصل ـ شأن زميله الاوربى ـ بل وجد بعد سلسلة طويلة من الانقطاعات ، فلم يتح للكلاسيكية المصرية أن تنمو نموها الطبيعى مثل الكلاسيكية الاغريقية ، التى تنوعت عبر رحلتها الطـويلة ، وتقبلت تحولات فى بنيتها ، وكان هذا ـ كما قلت ـ طبيعيـــا ، وبمعنى آخر ، داخليا • أما الاضـــافات الخارجية التى عضدت النموذج الاوربى فقد جاءته عبر اختـــراقه قارات العالم • (فعندنا استهلك الفنان الاوربى المعاصر انجازات

عصر النهضة اخترق قارات العالم لاكتشاف امكانات جمالية وتعبيرية جديدة ويختلف هذا •• فى الدوافع ، والنتائج ـ عند المقارنة ـ مع ذلك الامتزاج ، أو بمعنى أدق « التكيف » الذى حدث فى الاسكندرية القديمة بين ملامح من الفن الاغريقى والرومانى والكلاسيكية المصرية •

٢ ـ كما أنه لا يتصور أن يستعير الفنان الاوربى الان، منهج ـ قناع ـ الكلاسيكية الاغريقية ، فمن غير المعقول، أيضا ، أن يلوذ الفنان المصرى المعاصر بالقناع الفرعونى ولقد أدرك « مختار » ـ كما تدل على ذلك منحوتة الخماسين ـ صعوبة الاستمرار فى الاختفاء خلف القناع الفرعونى ، فأعلن قدرا من التمرد المحسوب ، والكاشف فى نفس الوقت عن قصور الاضافة ـ من الداخل ـ الى ارث قديم ولقد كان الخطأ الذى وقع فيه معظم الفنانين بما فيهم الرائد « مختار » قبل الخماسين على الاقل ـ هو تفريغ « الزمن » الفاصل بين الاصل القديم ، والاستعارة المعاصرة من أى دلالة ، وكأن التواصل لا يعنى سوى الاستعانة بنفس الوسائط الفنية القديمة •• واستعارة الملامح الخارجية ! ••

ولان مصر قد أتيح لها ثلاثة مدارس فنية ، أو ثلاثة وجوه : الفرعونى • القبطى • الاسلامى • فمن الممكن ـ من وجهة النظر تلك ـ تطبيق منهج « الانقضاض » على أى منها ، ولا مانع من الانقضاض عليها جميعا رغم ما بينها من تفاوت حاد • ودخلت فى الخط مؤسسات نفعية ، فغلبت الثقافة البترولية ـ على سبيل المثال ـ الزخرفة الاسلامية ، والحرف العربى دون ما عداها من (استعارات)

٣ ـ ولان من المستحيل حشر المساحة الزمنية الفاصلة

بين فنان القرن العشرين وارثه الفنى ، بأحداث تاريخية مغايرة كانت تتيح ـ لو حدثت ـ حيوات متنامية ، أو (متصـــلة) لان من المســــتحيل ذلك ، فليس أمام الفنان المصرى المعـــاصر ســـوى (اســـتلهام) جوهر الكلاسيكية المصرية ، باعتبـــارها النبــع الام . الذى أضفى على المدرسة القبطية ، والاسلامية بعضا من ملامحه وهذا « المشترك » هو الميل الى البناء ، والاحتفال بالنقاء الخطى ، واختزال الزخرفة ، والتمســك بـ « التابو » الاخلاقى ، الذى يحول دون حوشية التعبير . ولقد كانت الكلاسيكية المصرية ملهمة للفنان الاوربى المعاصر ، وقد « أسهم » وجودها فى ابتكار بعض أساليب الفن المعاصر كالاسلوب التكعيبى وقدم بذلك عملا نحتيا ، أعده نموذجا فى تحقيق معادلة صعبة ، هى كيف « يلتقط » الفنان هذا « المشترك » ، الدائم المتصل ، وأن يستنطقه لغة معاصرة .

فهرس

رقم الايداع : ٥٨٧١ / ٨٨
الترقيم الدولى : ٤ - ٣٨٣ - ١١٨ - ISBN٩٧٧



الهلال مرآة العقل العربي

وكلاء اشتراكات مجلات دار الهلال

الكويت : السيد / عبد العال بسيوني زغلول ـ الصفاة ـ ص.ب رقم ٢١٨٣٣

13079 ـ تليفون ٤٧٤١١٦٤

أسعار البيع للعدد العادى فئة ١٠٠ قرش : ـ

سوريا ٥٠ ليرة ، لبنان ٧٠٠ ليرة ، الاردن ٦٠٠ فلس ، الكويت ٥٠٠ فلس ، العراق ٤٥٠٠ فلس ، السعودية ٧ ريالات ، البحرين ١٢٠٠ فلس ، الدوحة ٨ ريالات دبى ٨ دراهم ، أبوظبى ٨ دراهم ، مسقط ٧٥٠ بيسه ، تونس ١٦٥٠ مليما ، المغرب ١٥ درهما ، غزة والضفة ٧٥ سنتا ، اليمن الشمالية ٨ ريالات ، عدن ١٥٠ سنتا ، أيطاليا ٣٠٠٠ ليرة



هذا الكتاب

الكتاب دراسات نقدية ، حول إبداعات نخبة من الفنانين المصريين . ينتمون إلى أساليب فنية مختلفة . يجمعهم حرص ، متفاوت الدرجات ، على إكتشاف خصوصية لملامح فن قومى . قدم كل منهم إجابة جزئية على السؤال المفترض : "ماهو النموذج الأمثل لملامح فن ينتمى إلى رحم التربة المصرية ؟" .. وسيلاحظ القارىء الكريم ، عند الإنتهاء من قراءة الكتاب ، أن تلك الإجابات الجزئية تشكل فى مجملها إجابة كبرى تتجه إلى الإكتمال .

إن تلك الدراسات تعد نماذج من "النقد التطبيقى" يثبت به الكاتب بطلان الإدعاء بإختفاء أو تراجع النقد التشكي[illegible] فى مصر .

وبهاتين الركيزتين : "الدراسات النقدية [illegible] الفنانين إلى إكتشاف ملامح فن قومى إنسان[illegible] دعوة إلى حوار يسهم فى إثراء الحياة الثق[illegible]